







[redacted]

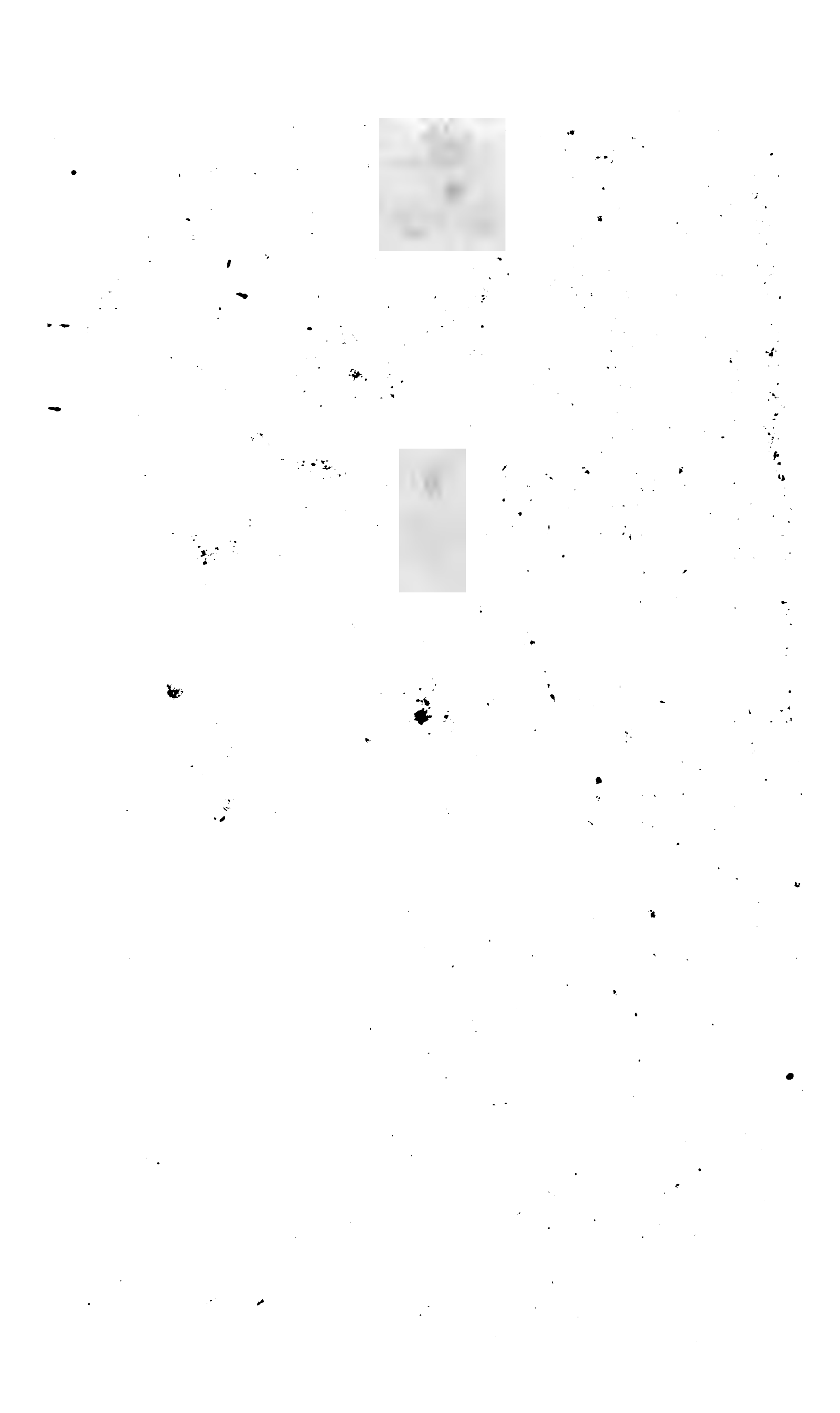
Die christlichen Bilder,

ein

Beförderungsmittel des christlichen Sinnes.

Erster Band.

Constanz, gedruckt bei J. M. Bannhard.







[redacted]

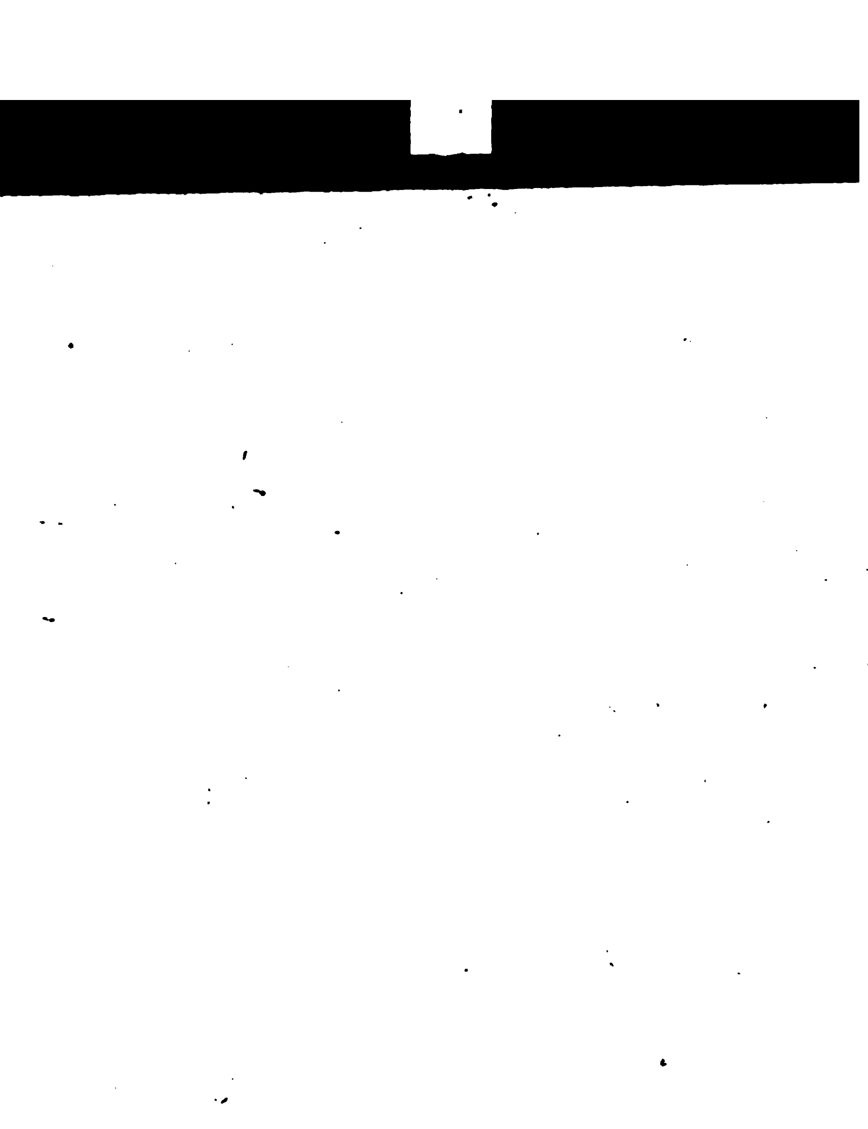
Die christlichen Bilder,

ein

Beförderungsmittel des christlichen Sinnes.

Erster Band.

Constanz, gedruckt bei J. M. Bannhard.



[redacted]

Ann. 1828

Die christlichen Bilder
ein
Beförderungsmittel des christlichen Sinnes.

von

Ign. Heinr. v. Wessenberg.

muta poesis.





Erster Band.

Constanz, 1827.
Verlag von W. Wallis.

Vorbericht.

Nirgend erscheinen die schönen Künste so erhaben, nirgend dem Menschen so wichtig und ehrwürdig, als wo sie dem, was sein Höchstes, sein Heiligstes ist, seiner Religion sich weihen. Haben sie dem äussern Glanze des Christenthums gedient; so fragt es sich: ob sie Ihm seit Jahrhunderten nicht weit größern Dank schuldig sind? Wenn sie diese göttliche Offenbarung vor den Menschen verherrlicht haben, so war es hingegen Sie, die ihnen durch große rührende Erinnerungen, durch erhabene Vorbilder des Lebens, durch ehrwürdige Feierlichkeiten eine Menge mächtiger Anklänge der reinsten und schönsten Begeisterung zu den herrlichsten Meisterwerken verlieh.— *) So hoch man übrigens die Verdienste verschönernder Kunst, insbesondere der zeichnenden und bildenden, zur Beförderung der christlichen Gottesverehrung anschlagen mag, so muß man doch gestehen, daß diejenigen, wodurch sie sich früher in ihrer Befreundung mit der heidnischen Götterlehre auszeichnete, nicht leicht zu erreichen sind.

---

*) S. in den Memorie di Relig. Morale e Letteratura. Modena 1820. Heft 26, die Abhandl. v. Angelo Majo: Von den Diensten, welche sich Religion und Kunst gegenseitig leisten.

Wahr ist es: die (geistige) Lehre des Sohns Gottes bedarf nicht, wie die (sinnliche) Götterlehre des Vehikels der Kunst; nicht minder wahr, daß die Kunst für den würdigen Ausdruck des (gemüthlichen) Idealen im Christenthum mehrere und größere Schwierigkeiten zu überwinden habe, als bei der Darstellung der (sinnlich-beengten) Ideale des Götterdienstes. Aber was berechtigt, das Wesen des Christenthums als dem Wesen der Kunst widerstrebend zu erklären? Wir bedürfen fürwahr dieses Feigenblatts nicht, um die Blößen und Mängel der neuern Kunst zu verhüllen. Allerdings kann das Christenthum der Bilder entbehren. Auch hat Es gerade in der Blüthenzeit seines erhabenen Kampfes und seines reinsten Glanzes den Gebrauch aller Werke schöner Kunst zur Beschämung des auf künstlerische Bildung stolzen Heidenthums Jahrhunderte lang verschmäht. Aber nach dem Erlöschen des alten Heidenthums hat sich das Verhältniß der schönen Künste zum Christenthum sehr geändert. *)

Die nachstehenden Blätter sind ein Versuch, mit Gründen und Thatsachen einleuchtend zu zeigen, wie viel Herrliches und Bildendes die christliche Kunst zu leisten vermöge, so bald sie ohne Selbstdünkel mit gotterfülltem, liebreichem Herzen durch

---

*) „Religion und Kunst stehen neben einander wie zwei befreundete Wesen, deren innere Verwandtschaft, wiewohl gegenseitig unerkannt und kaum geahndet, doch auf mancherlei Weise herausbricht. — Freundliche Worte und Ergießungen des Herzens schweben ihnen immer auf den Lippen, und kehren immer wieder zurück, weil sie die rechte Art und den letzten Grund ihres Sinnens und Sehnens noch nicht wieder finden können.“ Schleiermacher. Ueber die Religion. Berlin. 1821. S. 299.

kindlich gläubigen Gebrauch des Genie's und des wahren Talents (dieser kostbaren Gaben Gottes) das Christenthum in seinem Geist erfaßt und durchdringt, und in der ihm entsprechenden Gestalt darzustellen strebt.

Allerdings haben wir uns zu hüten, daß nicht wie bei den Griechen die Kunst die Meisterschaft über die Religion sich anmaße, so, daß statt der Religion die Kunst, statt des Heiligen das Schöne der Aussenwelt das Leben beherrsche. *)

Alles Heilige ist auch schön. Uns ist aber nicht, wie bei den Griechen, nichts heilig als das Schöne; **) uns sollen die schönen Kunstwerke nur zur sinnlich geistigen Vermittelung dienen, um die Harmonie des innern Lebens, die Vereinigung mit dem Göttlichen zu befördern.

„Der Sinnlichbefangene hält sich daran fest, daß weder das Erbauliche, noch das Bedeutsame das Schöne, und nur dies Eine, nicht jenes das einzige und höchste Ziel der Kunst sey. Allein der christliche Kunstfreund betrachtet das Schöne selbst nur als eine höchst bedeutungsvolle Offenbarung der Gottheit, ***) und ist der festen Ansicht, daß es einem christlichen Volke zieme, kunstliebend, aber noch mehr religiös zu seyn.“

---

*) Neander Denkw. aus der Gesch. des Christenth. Berlin. 1823. I. 2. Heft 74. Vergl. St. Augustin de Civit. Dei. IV. c. 31.

**) Wie Fr. Schiller in dem Gedichte: die Götter Griechenlands, sich ausdrückt.

***) Feßlers Resultate seines Denkens und Erfahrens. Breslau. 1826. S. 232.

verstehen nichts als Bilder." 2) "Durch unmittelbare Mittheilung (sagt ein geistvoller Alterthumsforscher) werden rohe und spracharme Völker nicht gebildet, und der Richtweg der Demonstration ist hier nicht der kürzeste. Das reinste Licht der lautersten Erkenntniß muß sich zuvor in einem körperlichen Gegenstande brechen, damit es nur im Reflex, und in gefärbtem, wenn auch trübem Schein, auf das ungeübte Auge falle. Nur das Imposante (mit Macht auf Sinnen und Einbildung wirkende) kann aus dem Schlummer halb thierischer Dumpfheit aufwecken. Was ist aber imponirender, als das Bild? Die Wahrheit einer heilsamen Lehre, welche auf dem weiten Wege des Begriffs verloren gehen würde, trifft im Bilde unmittelbar zum Ziele. Das Geistige, in dem Moment eines Blicks und in dem Brennpunkte des Augenblicklichen und Augenscheinlichen zusammengedrängt, ist für rohe Gemüther erwecklicher, als die gründlichste Belehrung. Alles spricht dafür, daß in jenem hohen Alterthum das Bild aus geschickten Priester-Händen und das Bild priesterlicher Rede in Ursprung und Absicht Eins und Dasselbe war. Es war ausgeprägt für den Unterricht, und, gesprochen oder gemodelt, immer gehörte es dem Sinne an, und stellte sich dem Auge dar. In dem einen Fall war es ein Sinnspruch, in dem andern ein Sinnbild. Jene gesammte Spruchweisheit des alten Orients, und die dem morgenländischen Charakter getreue Lehrweisheit der Griechen, was ist sie anders, als ein beständiges Ausprägen inhaltsreicher Bilder? Die Apologen eines Wischnu-Sarma und Pilpai, die Sprüche der hebräischen Propheten, die Orakel der Griechen, die Symbole des Pythagoras kommen in der gemeinschaftlichen Eigenschaft überein, daß sie im Beharrlichen verweilen,

2) Kreuzzüge eines Philologen. S. 163.

und für das Auge malen. Es ist mithin in der symbolischen Priesterlehre der Vorwelt das Gebiet der Rede von dem des sichtbaren Bildes nicht getrennt.“ 3) Sprache der Menschen hat Buchstaben, Sinn der Menschen hat Bilder nöthig. 4) In Bildern besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit. 5) Die Kunst, Gedanken und Begebenheiten durch Bilder auszudrücken (bildende Kunst) ist älter als Schrift. 6) So bei allen Völkern, bei den Mexikanern, wie bei den Egyptern. Jene Kunst aber ist, wie Simonides sagt, eine stumme Poesie. 7) Dies gilt vorzüglich von der Malerei und von der Plastik. Ihren Werken gibt Aristoteles den Vorzug vor den Schriften der Weisen, weil sie die Schönheit der Tugend sowohl, als die Häßlichkeit des Lasters viel kürzer, lebhafter und eindringlicher darstellen. 8) Doch die Bilder, in welche zuerst die Dichter, dann auch die Philosophen ihre Ideen von göttlichen Dingen einkleideten,

---

3) Friedr. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker und besonders der Griechen. Leipzig. 1818. B. I. S. 4, 18, 20. Vergl. Montfaucon l'Antiquitée expliquée T. II. Humboldt Monumens des peuples de l'Amerique I. p. 173, p. 248 etc. II. p. 141, p. 208. T. II. liv. 4. T. I. ch. III. Dupuis Origine de tous les cultes. Paris 1792.

4) J. G. Jakobi sämmtliche Werke. Zürich. IV. 24.

5) Hamanns Schriften, herausg. v. Roth. II. 259.

6) Winkelmanns Vorrede zu den Monumenti inediti. K. I. §. 2.

7) Das Nämliche sagt der heil. Basilius homil. 20, und Gregor v. Nyssa in Orat. de S. Theodoro: solet pictura tacens in pariete loqui et maxime prodesse. Der heil. Paulinus aber schreibt ep. XII. ad Severum: quod picturæ librorum instar sint.

8) So auch Quintilian Instit. Orat. XI. 3. Segnius irritant animos demissa per aurem, quam quæ sunt oculis subjecta fidelibus. Horat. ad Pis.

waren es, wornach später die Künstler die ihrigen entwarfen. 9) „Bilder waren die Förderungsmittel der ersten religiösen Erziehung der Völker. Da den Menschen das natürliche Bedürfniß treibt, seine religiösen Empfindungen auf irgend eine Weise festzuhalten, und er dies in Begriffen nicht zu thun vermag, so thut er es vermittelst der Einbildungskraft und sinnlichen Anschauung, indem er an irgend eine Erscheinung, an irgend einen Gegenstand der Natur seine Empfindung anknüpft. Quelle und Stein, die Natur überhaupt wird ihm zum Denkmal und Zeichen Gottes, der ihm in hoher Erscheinung das Herz entzündet; selbst die Stelle wird heilig, wo das Heilige in sanfter Berührung an ihm vorübergieng.“ 10) Sodann verlangt die Liebe Bildnisse der geliebten und verehrten Personen. Diese wurden durch die Kunst verschönert, und es geschah, daß die bei Lebzeiten abgebildeten Menschen nach ihrem Tode für Götter gehalten wurden. 11) Es findet indessen zwischen Sinnbildern und eigentlichen Bildern ein wichtiger Unterschied Statt. Erstere wurden gewöhnlich bei ihrer Entstehung nur als Deutung und Denkzeichen des Göttlichen für heilig geachtet; letztere aber nur zu oft gleich im Ursprung selbst zu Gegenständen der Verehrung erhoben. Doch geschah auch, daß die eigentlichen Bilder, ihrer wahren Bestimmung gemäß, nur zur Belehrung und Erbauung dienten, während Sinnbilder nach und nach die Verehrung erhielten, die nur den Gegenständen gebührt, welche sie andeuten. Die mosaische

---

9) Winkelmanns Versuch einer Allegorie. Dresden 1766. S. 8. Suspendit picta vultum mentemque tabella. Horat. II.

10) J. S. Drey kurze Einleitung in das Studium der Theologie. Tübingen 1819. S. 25 und 51.

11) Buch der Weisheit XIV. 12—20. Vergl. Lactant. Inst. divin. II. 2.

Religion, so wenig die Symbolik ihr fremd ist, stellte jedoch in Beziehung auf Bilder, als Gegenstände der Verehrung zuerst eine höchst merkwürdige Ausnahme auf. Dies muß beim ersten Anblick befremden. Denn Moses unternahm ein Volk zu bilden, in welchem durch langwierige harte Knechtschaft in dem bereits sehr gebildeten, dem Dienste der Sonne (Osiris) und des Mondes (Isis) ergebenen Egypten, der Sinn für Wahrheit abgestumpft war, und das an roher Sinnlichkeit vielleicht alle Nationen, gegen die es nun zu kämpfen hatte, übertraf. Davon legte dasselbe die auffallendsten Beweise während seiner wundervollen Wanderung in der Wüste ab. Auch hätte der Bilderdienst (die Anbetung des goldenen Kalbs, der Baal- und Molochgötzen und des Gestirnes Remphan (Saturn) seiner Neigung weit mehr zugesagt,[12]) als die reine Verehrung des Einen unsichtbaren Gottes, von dem ein Bildniß zu machen, um es anzubeten, ihm durch die schauervolle Kundmachung vom Berge Sinai streng verboten war. Allein, ganz von andern Gesetzgebern abweichend, die der Sinnlichkeit ihrer Völker befriedigend entgegen kamen, und ihr nur eine ihren höhern Absichten entsprechende Richtung zu geben suchten, legte der hebräische Gesetzgeber alles darauf an, sein Volk durch den Glauben an den Einen (keine Abbildung zulassenden) Gott, Ihm ein neues Geschlecht zu erziehen, das, von Abgötterei fern, aus entehrender Knechtschaft sich erhebe, und durch eine große Anzahl beschwerlicher Vorschriften in Beziehung auf die Gebräuche des Lebens, seine Treue an jenem Einen Gott so auf die Probe zu setzen, daß sie gegen alle Täuschungen der Sinnlichkeit geborgen sey. Selbst alle Steine, mit hierogli-

---

12) Exod. XXXII. 1. Amos V. 25. Apostelg. VII. 39—43. Vergl. Miltons verlornes Paradies. Ges. I.

phischen Figuren beschrieben, verbot Moses, weil ihr Geheimnißvolles zum Betrug des (egyptischen) Götzendienstes verleiten könnte. 13) Das am meisten in die Augen fallende Bild der Gottheit ist die Sonne, deren Anbetung auch in die frühesten Zeiten hinabreicht. 14) Moses verbot deswegen den Betenden ihr Angesicht gegen die Sonne zu wenden, und die Beter in der Stiftshütte kehrten der Morgensonne den Rücken. 15) Kein Bildniß war darin geduldet, ausser den in Anbetung versunkenen zwei Cherubinen auf der Bundeslade (Mos. II. B. XXXVII. 8.) und denen auf Vorhängen und Tapeten im Allerheiligsten; ferner die eherne Schlange; sodann sah man in Salomo's Tempel nebst Cherubinen von gigantischer Größe die Verzierungen mit Blumenwerk, Löwenköpfen u. dgl. (I. Buch der Könige VI. 23.) und die zwölf Rinder von Bronze als Gestell des sogenannten ehernen Meeres (I. Buch der Könige VII. 23.) 16) Metallarbeiter und Steinschneider waren im Volk hochverehrt, und Moses selbst sagt von einem

---

13) Mos. B. III. K. 26. V. 1. Vergl. M. Mendelssohn Jerusalem S. 150.

14) Bei den Südamerikanern, wie bei den Persern. S. Robertson Hist. de l'Amerique T. II. p. 385. sq.

15) S. Mos. B. II. K. XXVI. V. 18, 20, 22, und einen Aufsatz in J. G. Müllers philosophischen Aufsätzen. Breslau. 1789. S. 206.

16) Erst in der Folgezeit dehnten die Juden das mosaische Verbot von Götzenbildern auf jede Art von Figuren aus (Origines contra Celsum IV. C. 37.) Flavius Josephus (Jüd. Alterth. B. 18. Kap. 5, n. 3.) erzählt, daß die Juden den Vitellius gebeten, die röm. Feldzeichen nicht durch ihr Land gehen zu lassen, weil diese Figuren von Adlern enthielten. Maimonides hingegen erklärt die Bilder von wilden und andern Thieren, auch von Bäumen, Pflanzen u. dgl. nur nicht die von Menschen für zulässig. Reiske de Imagine Christi. p. 130.

solchen: Gott habe ihn mit Weisheit und Verstand erfüllt. (Mos. II. B. XXXI. 2, 3. XXXVI. 1, 2.) Ueberhaupt erreichten die Künste im Judenland eine hohe Stufe, und der Tempel zu Jerusalem, den kein anderer je an Majestät, Umfang und Prachtverzierung übertraf, ist ein augenscheinlicher Beweis, daß auch in diesem Lande die Religion mit der Kunst im Bunde stand. Es war also weder Kunsthaß, noch Mangel an Kunstsinn, was die eigentlichen Bilder, sowohl gemalte als plastische, von dem Bereiche der Religion ausschloß. Nur der grelle Gegensatz zwischen der Vielgötterei und der Verehrung Eines Gottes war es, was alle auf Moses gefolgten Propheten, mit wie heiligem Eifer sie auch die stolzen und abergläubischen Mißdeutungen des mosaischen Gesetzes bekämpften, fortwährend antrieb, den Bann gegen die Bilder inner dem Heiligthum Jehovah's ohne Nachsicht aufrecht zu halten. Die gewissenhafte Beobachtung des Verbots des Bilderdienstes, der bei andern Völkern so weit ausschweifte, daß man Menschen schlachtete, um sie den häßlichen Verkörperungen des Widersinnigsten, — den angebeteten Thiergestalten (sogar einer scheußlichen Meerkatze) zu opfern, sonderte die Juden von allen Anhängern des Götzendienstes ab, machte sie aber über alle in ihrer Nachbarschaft siegreich. Jede Abweichung von diesem Verbote stürzte sie in Sittenverderbniß und in Sklaverei, 17) indem der Geist durch schnöden Sinnentrug knechtisch gefesselt wurde. Wenn indessen gleich Moses kein Bild zuließ, um den Einen ewigen Schöpfer und Herrn Himmels und der Erde zu bezeichnen; so bediente er sich doch nicht nur eines pomphaften

---

17) S. nebst hundert Stellen in den Propheten, besonders Isaias und Jeremias, Michaelis mosaisches Recht. Thl. I. §. 32, 33. Thl. V. §. 245 — 251.

und weitläufigen Zermoniels beim Gottesdienste, sondern auch großer, wundervoller Naturerscheinungen, um den Gemüthern durch den Sinneneindruck von der Macht und Herrlichkeit des höchsten Wesens hohe Ideen einzuprägen, und in seiner Sprache sind schon die Keime des Reichthums von erhabenen Bildern in den Büchern der spätern jüdischen Propheten zu finden. 18) Wie herrlich sind die Worte des Jesaias 66, 1: "Der Allerhöchste wohnt nicht in Tempeln von Menschenhänden gemacht. Der Himmel ist mein Thron, die Erde mein Fußschemmel. Welches Haus wollet ihr mir bauen? spricht der Herr; oder welcher Ort könnte für mich ein beständiger Wohnsitz seyn? Hat nicht meine Hand dieses Alles hervorgebracht?" Doch immer mehr entfremdeten sich die Juden dem Geist ihrer Propheten. Blos den Buchstaben der Ueberlieferungen festhaltend, entfernte sich ihr Herz von Gott und wurde voll der Götzen, obgleich sie äusserlich nur Einen Gott anbeteten. Sie fuhren fort, die Aufstellung von Bildern als die höchste Verunreinigung des Tempels anzusehen. Aber sie beugten sich vor Gott nur, weil sie in ihm den dereinstigen Vollstrecker ihrer Wünsche und Träume von irdischer Größe zu erblicken wähnten.

---

18) Die Weisheit dieser Lehrmethode empfiehlt sich jedem Erzieher. „Das Erhabene, sagt Jean Paul (Levana S. 139) ist die Tempelstufe zur Religion, wie die Sterne zur Unermeßlichkeit. Wenn in die Natur das Große hineintritt, der Sturm, der Donner, der Sternenhimmel, der Tod; so sprecht das Wort Gott vor dem Kinde aus! Ein hohes Unglück, ein hohes Glück, eine große Uebelthat, eine Edelthat sind Baustätten einer andern Kinderkirche.“ Vergl. Herder über die Hebr. Poesie. — Die geschnittenen Steine der Hebräer beweisen übrigens, daß sie sich allmählig auch mit Ausübung schöner Kunst befreundeten. Eichhornii Comment. de Gemmis sculptis Hebr. in Comment. Göttingens. de an. 1813.

Zweiter Abschnitt.

Moslemischer Abscheu vor den Bildern.

Mit den treffendsten Zügen ist die Geschichte der Abgötterei in den Worten des Apostels Paulus dargestellt: „Da die Menschen, sich selbst überlassen, sich weise dünkten, wurden sie Thoren, und vertauschten die Majestät des unvergänglichen Gottes (in welchem wir doch leben, weben und sind) mit dem Bilde des vergänglichen Menschen, ja selbst der Vögel, der vierfüssigen und kriechenden Thiere.“ (Röm. I. 22, 23. Vergl. Buch der Weisheit XII. 23, 24.)

Der Hauptmangel in einer vielgötterischen Religion ist der Mangel an Einheit des innern Lebens. Der Mensch, blosgestellt den tausendfachen Angriffen der Feinde in seinem eigenen Herzen, wie in der Welt, umringt von Sünde, Irrthum und Jammer, bedarf ein vertrautes, mitfühlendes Herz, vor dem er allen seinen Schmerz ausschütten, dem er alle seine Noth klagen könne. Er bedarf einer unsichtbaren Hand, stärker als alle sichtbaren, der er vertrauen könne: daß sie ihn halte und hebe in allen Stürmen, in allen Kämpfen des vielfach sich wendenden Lebens. Ein solches vertrautes Freundesherz jenseits der Wolken, eine solche unsichtbare, allmächtige Hand hatte der arme Heide nicht. 1) Wenn die Bilder des Göttlichen die Vorstellung dieses Einen Freundes verdunkeln oder gar entrücken, dann geht die Religion

---

1) A. Neander Denkw. aus der Gesch. des Christenth. I. B. 2. Heft. S. 67. Berlin. 1823.

guten und bösen Geistern manigfaltige, großentheils erdichtete Thiergestalten, und die obersten Naturgeister und Himmelsfürsten bildeten sie in der Gestalt kriegerischer Helden; als deren Gehilfen sie sich die Ferues, himmlische Urbilder aller belebten irdischen Wesen vorstellten. Diese Figuren und die Abbildungen gottesdienstlicher Gebräuche mit menschlichen Gestalten verzierten der Perser königliche Paläste und Grabmäler. Tempel hatten sie keine. 1)

Bei mehreren amerikanischen Völkern fanden ihre Entdecker gleichfalls die Verehrung der Sonne (sodann des Mondes und der Sterne) ohne Gebrauch von Bildern. So bei den wilden Natches, in deren Tempel eigene Diener die Unterhaltung des ewigen Feuers bewachten; 2) so bei den mit mehr Bildung einfache und sanfte Sitten verbindenden Bewohnern von Peru, die ihrem Gott (der Sonne) Feldfrüchte und Thiere zum Opfer darbrachten; 3) so endlich bei den Mexikanern, wo neben einem weit höhern Grad von Bildung die grausamen Menschenopfer in Uebung waren. Hier wurden die geschichtlichen Merkwürdigkeiten durch Bilder-Schriften d. i. durch eine Reihe von Figuren, mittelst einer Mosaik von bunten Federn gebildet, aufbewahrt. Aber eigentliche Gemälde oder plastische Gebilde fanden sich keine. 4)

Eben so kennt die Sinto-Religion, die ursprüngliche in Japan, keine Bilder. Selbst von den Untergottheiten sind in

---

1) Herders Werke zur Philosophie und Geschichte I. 134 — 152. zur Religion und Theologie V. 430. ꝛc. Vergl. Chardins Voj. en Perse. 1811. T. VIII. Niebuhr Voj. en Arabie. T. II. und Silv. de Sacy Mem. sur div. Antiq. de la Perse. 1793.

2) Robertson Histoire de l'Amerique T. II. Liv. IV. 38. etc.

3) Robertson T. IV. Liv. VII. p. 69, 71, 74.

4) Robertson T. IV. Liv. VII. p. 35, 61, 64.

ihren Tempeln keine aufgestellt. Man sieht hier statt aller Götzenbilder einen großen Spiegel von Metall, als Sinnbild der Gottheit, der keine Mackel der Seele verborgen ist. 5)

Confuzé verwarf allen Götzendienst. Wie tief unter seiner Lehre steht aber jetzt die Religion des Volks in China! Es verehrt der Götzen viele, und bildet sie ab, und zwar in verzerrten, widrigen Figuren. In dieser Nation ist der ächte Schönheitssinn bisher noch nicht entwickelt. Ihre Malerei und Bildhauerei stehen auf sehr niedrer Stufe, 6) und können nur den Aberglauben fördern.

Doch die vorhin angeführten Beispiele reichen hin, um darzuthun, daß die göttliche Verehrung von Geschöpfen und der Gebrauch religiöser Bilder getrennt seyn können. Die Aufzählung aller Völker, wo diese Trennung statt fand oder noch findet, ist hier überflüssig.

Auch den Römern hat ihr Gesetzgeber Numa verboten, Menschen- und Thierähnliche Bilder der Gottheit sich zu machen. Und früher, sagt Plutarch, 7) war auch bei ihnen weder ein Gemälde noch ein Kunstgebilde von Gott, sondern in den ersten hundert und siebenzig Jahren des Staats baute man zwar Tempel und heilige Kapellen, aber stets ohne Bilder, weil es (ganz nach den Lehrsätzen des Pythagoras) für unheilig erachtet wurde, das Höhere durch das Niedere darzustellen, und man dafür hielt, der

5) Zimmermanns Taschenbuch der Reisen. Jahrg. 1810. Zweite Abtheilung. S. 206. rc. nach Charlevoix. Vergl. Prevost Histoire gen. des Voyages. 1756. T. XIV. p. 400. etc.

6) Zimmermann a. a. O. Erste Abth. S. 292. rc. S. die Figuren in dem Atlas historique par Geudeville. Amsterdam. 1719. T. V. p. 154.

7) Plutarchs Numa n. 8.

Gottheit nicht anders, als durch den Gedanken sich nähern zu können. Erst nach genauerer Bekanntschaft mit dem Götterdienste der Griechen und anderer Völker, die sie nach und nach unterjochten, und deren Götter sie sich aneigneten, wurde die einfache Idee des Numa dem Interesse des Welterobernden Staats aufgeopfert. Und noch später erst, als der Luxus und Ehrgeiz schon die Grundlagen des Freistaats unterwühlten, wurden den Göttern Bildsäulen errichtet. 8) Man sieht hieraus, daß bei den Römern die mythologische Bildnerei nicht aus reiner Quelle floß.

In keiner Religion finden wir hingegen die Idee von Einem Gott, Schöpfer und Erhalter aller Dinge so rein aufgefaßt und dargestellt, wie in der christlichen. Alle ihre Lehren, Vorschriften und Anstalten zielen dahin, die Idee von Gott lauter, unentstellt und lebendig in den Gemüthern zu bewahren. Mit Anordnung äusserer sichtbarer Bilder befaßt sie sich durchaus nicht, weil kein irdisches Bild denkbar ist, das fähig und würdig wäre, Gott, der ein Geist ist, und seine Vollkommenheiten ganz genügend auszudrücken. Aber im Grunde tritt dies auch bei den Wortlauten und Schriftzeichen ein, die bei allem Bestreben nach Reinheit von sinnlicher Beimischung, dennoch stets unvermögend sind, sich ganz bis zur reinen Würde des Göttlichen zu erheben. Obgleich daher die christliche Kirche sich in ihrem Styl von Anbeginn der größten Einfalt und Erhabenheit befliß, so hat sie doch auch manchmal dem sinnlichen Bedürfnisse der Schwächern nachgegeben, und eine Bilder-Sprache darin zugelassen. Von dieser finden sich schon in den Reden, Gleichnissen, Parabeln Jesu selbst Spuren. Dieser himmlische Lehrer stellt uns Gott immer unter dem Bild eines allgemeinen Vaters dar. Es ist sich daher

8) Plinius Histor. Natur. XXXIV. 10.

nicht zu verwundern, daß in der Folgezeit die sinnliche Darstellung dieses Bildes in den Christentempeln Eingang fand. War aber hier einmal ein symbolisches Bild aufgestellt; so ist es leicht begreiflich, daß allmählig viele andere Bilder sich anschloßen, die gleichfalls den bezeichnenden Ausdrücken und den Erzählungen des Evangeliums nachgebildet waren. Dies kann um so weniger befremden, als das ganze Christenthum auf einer Reihe geschichtlicher Thatsachen beruht. Der Sohn Gottes selbst ward Mensch und lebte und wirkte menschlich unter Menschen. Unmöglich konnte der Kunsttrieb der Versuchung lange widerstehen, die merkwürdigsten Züge aus der Lebensgeschichte Jesu, die an Handlungen vom erhabensten und rührendsten Charakter, welche jedes fühlende Herz in Anspruch nehmen, so reich ist, mit Farben und Meisel anschaulich darzustellen, und das Göttliche unter menschlichen Gestalten auch für die Sinne stets gegenwärtig zu erhalten. Zur Zeit des stillen Uranfangs des Christenthums standen die schönen Künste auf der höchsten Stufe; aber sie waren nur den heidnischen Fabeln dienstbar. Während hingegen das Christenthum an Ausbreitung gewann, waren die schönen Künste immer sichtbarer in einen Verfall gerathen, der besonders nach Constantin dem Großen Riesenschritte machte. Doch hinderte dies nicht, daß die Künste, die sich bisher der heidnischen Mythologie geweiht hatten, nunmehr zur Verherrlichung der Gegenstände des neuen Glaubens angewendet wurden. Der Eifer für die Verzierung und Pracht der Christentempel wuchs vielmehr so sehr, daß bald Männer von Ansehen aufstanden, die hier einen neuen Götzendienst erblicken wollten, und im Gegeneifer den Gebrauch der Bilder überhaupt als Erneuerung des Heidenthums verwarfen. Schon die grausame Heftigkeit, womit die Fehde hierüber in der Kirche geführt wurde, läßt vermuthen, daß auf beiden Seiten die Menge durch eine

Unwissenheit und Roheit der zum Christenthum bekehrten Völker, 18) zum Theil dem frommen an sich löblichen Eifer der Kirchenvorsteher zuzuschreiben, die vor der Möglichkeit der Rückkehr eines Julian zitterten und die Anhänglichkeit des sinnlichen Haufens an manche heidnische Gebräuche nur mit Müh' erstickten. 19) Ahmte doch selbst bei Aufstellung der Bildsäulen von Personen des kaiserlichen Hauses die knechtische Schmeichelei lange noch ungescheut die abgöttischen Ehrenbezeugungen nach; 20) wenn gleich kaiserliche Edikte (des Theodosius) die scheulose Zertrümmerung aller heidnischen Bildsäulen befahlen. Daher der Abscheu der Kirchenvorsteher vor der Malerei und Bildhauerei, als abgöttisch und im Dienste der bösen Geister stehend. 21) Sie fanden es aber doch der Klugheit gemäß, um in den Herzen des Volks die Neigung zum heidnischen Wesen leichter zu zerstören, ihm für dessen sinnliches Gepräng' einigen Ersatz zu gewähren. Diese Nachgiebigkeit, die mit Gestattung bildlicher Symbole, vorzüglich des Kreuzes, 22)

18) Denen die Conzilien, z. B. das von Elvira oder Illiberis (Grenada) kein Lob sprachen: Si quis idolafregerit, et ibidem fuerit occisus, quia in evangeliis non est scriptum, nec invenitur ab apostolis unquam factum, placuit eum in numerum non recipi martyrum. Can. 60. Conc. Eliberitane.

19) Tertullian in Libro de Idolatria C. 3. Propter hanc causam, ad eradicandam scilicet materiam Idolatriæ, lege divina proclamat: ne feceris idolum!

20) S. D'Aschery Spicileg. und Neander's heil. Chrisostomus II. 219. nov. T. I.

21) Tertull. de Idolat. C. 3 u. 7. Clemens Protrep. p. 41. Constit. Apost. VIII. 32.

22) Fleury Hist. Eccles. Liv. LVI. 45. Münter Simbol. vet. Eccles. Hafniæ. 1819. p. 17.

sodann auch des Lammes, 23) der Taube ꝛc., 24) und mit Einführung der Reliquien der Märtyrer 25) anfieng, wurde um so unbedenklicher ausgedehnt, je mehr die Furcht verhaßter Vergleichung zwischen den neuen Gegenständen der Verehrung und den heidnischen sich verlor. Daher die Zulassung von Abbildungen Christi und der Heiligen von Malern und Bildhauern. 26) Einige fanden zwar die gemalten zulässig, aber nicht die plastischen, 27) wegen größerer Aehnlichkeit mit den Götzenbildern, die durchgehends das Werk der Bildhauer waren. Christliche Statuen blieben lange Zeit eine Seltenheit, als Gemälde schon üblicher wurden. 28) Man sah in den Tempeln keine andere Bildsäulen, als die lebendigen, wie Origines (Contra Celsum. VIII. 400.) die von dem Geiste Christi beseelten Gläubigen nennt, indem er beisetzt, daß mit ihnen kein Zevs des Phidias zu vergleichen sey. Selbst von Cruzifixen findet man vor Ende des siebenten Jahrhunderts keine Spur. Vorher war das bloße Kreuz ohne Figur üblich,

---

23) Doch hat noch die trullanische Kirchenversammlung zu Konstantinopel v. 691 die Abbildung Christi in Gestalt eines Lamms verboten, und selbst die Abbildung desselben am Kreuze, welche diese Versammlung billigte, war vorher selten. Casali de Vet. sacr. christ. I. 3. Gori de Mitrato Cap. Christi. C. 8. §. 1 u. 3. p. 172 u. 173.

24) Ducange Constant. Christ. Liv. III. §. 62 — 64.

25) Fleury Dissertat. in Histor. Eccles. III. §. 4. p. 115.

26) Gregor. Nyssens. Orat. in Theod. Mart. C. 2 u. Orat. de Vita S. Gregor. Thamath. C. 7.

27) Z. B. des Patriarchs Germanus epist. in VII. Synodi Actis. Art. IV.

28) Germanus Epist. ad Thom. episcop. Claudiopol. Petavius de Incarnat. Liv. XV. C. 14. n. 3.

oder man sah am Fuße des Kreuzes, wohl auch mitten daran, oder an der Spitze ein Lamm. 29) Ueberhaupt kam nicht aus dem kirchlichen, sondern aus dem häuslichen Leben der Gebrauch religiöser Bilder zuerst unter die Christen. Ihre Trinkgefässe, ihre Siegelringe, Denkmünzen, dann auch ihre Gräber verzierten sie mit christlichen Sinnbildern im Gegensatz der Heiden, an deren Geräthschaften vielfältig Götterbilder zu sehen waren. 30) Die viel spätere Aufstellung von Gemälden in den Kirchen geschah anfangs mit großer Vorsicht und Gewissens-Aengstlichkeit, und die ehrwürdigen Gemälde wurden nur dazu benutzt, Unwissende zu belehren, und Kaltsinnige zu erwecken. 31) Blos in dieser Absicht ließ im Anfange des fünften Jahrhunderts Paulinus, nachheriger Bischof zu Nola in einer neuerbauten Kirche daselbst die Dreieinigkeit, die Apostel und Evangelisten und biblische Geschichten in musivischen und gemalten Bildern darstellen. 32) Wenn ehemals die Tempel mit den Gestalten und Bildern vernunftloser oder erdichteter Wesen ausgeschmückt waren; so geschah dies jetzt mit den Bildern der Heiligen, die sich zu

---

29) Münter Sinnbilder der alten Christen. I. 77. fg.

30) S. bei Münter die Abbildungen und Neanders allgem. Gesch. der christl. Religion. B. I. Abtheil. II. S. 507.

31) „Non ad adorandos, sed ad eorum, qui decertaverunt memoriam et ad posterorum exercitationem atque præparationem." Acta S. Policarpi ap. Euseb. hist. eccles. Liv. IV. C. 15. — „Ut qui litteras nesciunt, neque sacras litteras possunt legere, picturæ contemplatione in memoriam revocent illorum præclara facta, qui Deo vero sincere servierunt." Nilus Abbas (S. Chrisostomi discipulus) in Synodo VII. art. 4.

32) Paulini Epist. 32. p. 205. Carm. 24. V. 362. ꝛc. V. 552. ꝛc. edit. Paris. 1622. Schröckhs Kirchengeschichte VII. 134. ꝛc.

lebendigen und vernunftbegabten Tempeln des ihnen inwohnenden Gottes gemacht. 33) Aber unvermerkt schritt der Aberglaube, den man beschwichtigen wollte, zur Uebertragung der Verehrung vom unsichtbaren Urbild auf die sichtbaren Nachbildungen über. Der Gebrauch und selbst die Verehrung der Bilder war schon vor Ende des sechsten Jahrhunderts festgegründet. 34) Schon im zweiten Jahrhundert hatte die Abbildung Christi auf Kirchengefäßen statt. 35) Aber auch bereits im Anfange des vierten zeigen sich Spuren von öffentlichem Tadel des Bildergebrauchs. 36) Doch fand dieser in den Kirchen erst später und nur allmählig ausgebreiteten Eingang. Zu Ende des vierten Jahrhunderts antwortete der Abt Nilus 37) einem Vornehmen, der ihm das Vorhaben der Erbauung eines großen Tempels zum Andenken der Märtyrer mitgetheilt hatte, der mit mancherlei Bildwerken, auch Jagdgemälden ausgeschmückt werden sollte: „Es sey etwas Kindisches, durch dergleichen Dinge das Auge der Gläubigen zu zerstreuen. Eines festen und männlichen

---

33) Joh. Damascenus de cult. Imag. Orat. II. p. 718. etc.

34) Gibbons Geschichte vom Verfall und Untergang des römischen Reichs. B. VII. S. 107, 133, 162. B. IX. S. 281. Antiquit. christian. Institutiones, Auctore L. Salvaggio. Moguntiæ. 1787. P. I. Liv. II. p. 52 — 55. P. II. p. 319. sq.

35) Tertullian L. de pudicitia Cap. X. erwähnt der Abbildung des guten Hirten in erhabener Arbeit auf Kelchen. Vergl. Cap. VIII. und Gregor Nyssa. Orat. de Deitate filii etc. Fleury Hist. Eccles. L. V. §. 46. Eusebius im achten Buche (Kirchengeschichte) gedenkt der Bilder Christi und der Apostel, Augustinus eines Gemäldes von der Steinigung des Stephanus.

36) In der Synode von Illiberis Can. 36. Vergl. S. Augustin. de morib. eccles. cathol. L. I. C. 34. der im III. Jahrh. lebte.

37) S. seine Werke IV. 61. Neanders Chrisostomus II. 337.

Sinnes aber sey es würdig, daß in dem Sacrarium gegen Osten nur Ein Kreuz aufgerichtet werde; denn durch das Eine heilbringende Kreuz gelangte das Menschengeschlecht zum Heil, durch das Eine werde den Verzweifelten Hoffnung überall verkündigt; übrigens möge der innere Raum mit Darstellungen aus der Geschichte des alten und neuen Testaments durch die Hand eines ausgezeichneten Malers von allen Seiten besetzt werden, damit diejenigen, die nicht lesen können, durch die Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend Derer, welche dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, erinnert und erweckt würden zur Nachahmung ihrer großen Werke." So sehr auch Eusebius 38) die goldverzierten Decken und Wände, die bunten und reichen Vorhänge und die Menge kostbarer Kleinodien in den Tempeln, die Constantin († 337.) und seine Mutter (Helena) errichteten, anrühmt, so wenig spricht er von Standbildern, erhabenen Arbeiten und Gemälden in denselben. Doch redet Asterius, 39) obgleich er sich sehr stark gegen den Gebrauch der Bilder Christi ausläßt, mit Wohlgefallen von einem Gemälde von der Leidensgeschichte der Märterin Euphemia, und nennt den einen frommen Maler, der so viel möglich durch seine Kunst, wie der Redner jährlich am Feste der Heiligen durch sein Wort, die Geschichte derselben anschaulich zu machen gesucht. — Lange war der allegorische Geschmack vorherrschend, der vielfältig auch heidnischen Bildern

---

38) S. dessen Kirchengeschichte VII. C. 18. X. 4. Euseb. Vita Constantini Liv. III. 28—44. Manso Leben Constantins des Großen. S. 253 u. fg. Vergl. auch Hieron. de Idolis n. 3.

39) Bischof v. Amasia zu Ende des IV. Jahrhunderts Opp. ad Combesis. Fol. 207.

einen christlichen Sinn unterschob. 40) Doch mußte dieser Geschmack allmählig dem zunehmenden Kunstsinn weichen. Allein im Anfange des achten Jahrhunderts wurde durch die auffallende Größe des Mißbrauchs der Tadel des Bilderdienstes stärker, und erregte unter den Griechen in vielen Gemüthern die Besorgniß, unter dem Scheine des Christenthums den Götzendienst der Voreltern wieder hergestellt zu sehen. Der Eindruck dieses Tadels wurde geschärft durch den stillen und lauten Vorwurf der Juden und Mahomedaner, deren Abscheu vor Bildnissen und ihrer Verehrung unerschüttert blieb. Constantins Nachfolger, griechische Kaiser, machten sich zu Anführern der Bilderfeinde; 41) des Heidenthums stärkster und siegreichster Bekämpfer — der römische Pabst 42) wurde das Haupt ihrer Freunde. Heere von Mönchen waren unter diesen vorzüglich eifrig. Die Synode zu Constantinopel von 754 donnerte wider den verbreiteten Bilderdienst, als Erneuerung des Heidenthums. 43) Diesem Vorwurf widersprechend, nahmen

40) Unter den Fresken der Katakomben von Rom sieht man den Erlöser unter der Gestalt des Orpheus; den Elias gleich dem Apoll auf einem von fünf prächtigen Rossen gezogenen Wagen ꝛc. Diese Fresken sollen vom IV. oder V. Jahrhunderte seyn. Orloff Essai. sur l'Hist. de la Peint. 'd Ital. I. 82 — 85.

41) Anfangs begnügte sich jedoch Leo der Isaurier damit, die Bilder so hoch als möglich in den Tempeln stellen zu lassen, um sie der Verehrung gleichsam zu entrücken.

42) Die Päbste ließen frühzeitig die Kirchen zu Rom mit Mosaiken und Gemälden verzieren. Muratori Script. rer. Ital. Fol. II. P. I. p. 196. sq.

43) Vergl. Gibbon, a. a. O. B. XI. S. 291, 297. Montesquieu Grandeur et Decad. des Romains. XXII. : Une superstition grossière qui abaisse l'esprit autant que la religion l'eléve plaça toute la vertu et toute la confiance des hommes dans une ignorante stupidité pour les images.

ihn die Synoden zu Rom in Schutz. Mit Grund stellte Gregor I. dem bilderstürmenden Kaiser Leo vor: er ärgere und empöre die Mehrheit der Christen durch Zerstörung des Mittels, das so viele Heiden dem Christenthum gewonnen, und das auch die Rohen und Unwissenden, die des Lesens unkundig sind, belehre. 44) Die große Masse der Christen im Morgenlande schied sich nun in zwei gegeneinander heftig erbitterte Partheien, die der Bilderstürmer und die der Eiferer für Beibehaltung der Bilder. Die Meinungen standen sich schroff entgegen. Die einen verdammten mit dem Mißbrauche zugleich den möglichen guten Gebrauch; die andern schienen mit dem guten Gebrauch auch den Mißbrauch gut zu heißen oder doch zu beschönigen geneigt. In den Verhandlungen herrschte Heftigkeit; in den zu ihrer Unterstützung angeführten Gründen Verwirrung. Der Eifer von beiden Theilen artete in blutdürstigen Fanatismus aus; die einen wurden von denen, welche den Glauben an die Einheit Gottes für bedroht hielten, als Abgötterer verfolgt, die andern von denen, welchen Gott in seinen Heiligen verschmäht schien, als Gotteslästerer verflucht. 45) Doch die Kirchen von Frankreich, Deutschland, England und Spanien steuerten, auch nachdem der zweite große Kirchenrath von Nicäa (im Jahr 787) unter Roms vorzüglichem Einflusse sich mit warmem Eifer gegen die Synode von Constantinopel und für die Verehrung der Bilder ausgesprochen hatte, zwischen beiden Aeussersten in der Mitte durch, indem sie zwar die Bilder in ihren Kirchen zuließen, aber nur als passende Verzierungen zur Erinnerung an das Unsichtbare, und als lebendige und nützliche

44) Mansi Concil. XII. 960—982. Vergl. ibid. p. 1060.
45) Natalis Alexander Hist. Eccles. VIII. dissert. VI. §. 6.

Denkmäler des Glaubens und der Geschichte 46) Eine Synode von dreihundert Bischöfen, zu Frankfurt im Jahr 794, unter Carls des Großen Ansehen versammelt, 47) durch eine eigene mehrere Jahre vorher in Umlauf gebrachte Schrift 48) vorbereitet, mißbilligte die Wuth der Bilderstürmer, die den Lehrsatz der Zulässigkeit von Bildern verdammten; 49) aber einen weit härtern Tadel sprach sie gegen der Griechen Aberglauben aus. 50) Die Beschlüsse dieser Synode wurden in einer spätern Versammlung zu Paris (oder Sens) unter Ludwig dem Frommen (im Jahr 825,) 51) ohne Beachtung der Gegenschrift des Papsts

---

46) Petavius de Incarnat. L. XV. C. 16. Fleury hist. Eccl. L. 44. §. 47.
47) Eginhard Vit. Caroli M. Harzheim Concilior. Germaniæ. Collect. Coloniæ. 1759. I. 322 et 324.
48) Baluzii Capitular. I. 262. Goldast Imp. decret. de cultu imaginum. Auch besonders herausgegeben von C. A. Heumann. Hanov. 1731. In dieser Schrift heißt es: Litt. C. 31. Secundum antiquam P. P. et ecclesiasticam traditionem eas in ecclesia in ornamento et memoria rerum gestarum, si libet, habeamus. L. III. C. 16. In basilicis Sanctorum imagines non ad adorandum, sed ad memoriam rerum gestarum et ad venustatem parietum habere permittimus. Lib. IV. C. 4. Eas in ornamentis ecclesiæ habere permittentes, modis omnibus spernimus adorationem. Vergl. Schröckhs Kirchengeschichte XX. 584 — 597.
49) Wodurch die Bilderstürmer sich allerdings des Irrthums schuldig machten. S. Muratori von der Mässigung in Religionssachen. Thl. I. Cap. XV. S. 314.
50) Concil. Francof. Con. II. Gibbon Thl. XI. S. 351. Schröckhs christl. Kircheng. XX. 596. ꝛc. Joh. Dallæi de imaginib. L. IV. C. 4. p. 429. etc.
51) Collet. Concil. T. IX. p. 647. sq. Mansi XIV. 415. etc. Goldast Collect. Constit. Imper. I. 154. etc. Synodus Parisiensis de imaginibus. Francf. 1596. Calles in seinen Annalen will diese Versammlung durchaus nicht als einen Synod gelten lassen.

Hadrian, die den Vorwurf der Mißdeutung der Nicäer-Synode enthielt, 52) bestätigt. So tief im Christenthum begründet der Abscheu vor Bilderanbetung den Bischöfen erschien, die an diesen Beschlüssen Theil nahmen, so mochten sie doch die Beihilfe der Bilder zur Belehrung und zur Belebung eines frommen Sinnes für um so erwünschter ansehen, als der Religionsunterricht, ohngeachtet der Bemühungen Carls des Großen und seines Alkuin ihn zu verbessern, damals noch äusserst dürftig und mangelhaft war. 53) Wie hätten die Christen wegen den Bildern Christi und der heiligen Zeugen seiner Lehre sich anfeinden, sich bekriegen können, hätte der Geist des Christenthums — die Liebe unter ihnen geherrscht? — Doch der Streit würde nie den Grad von Bitterkeit erreicht haben, sondern wäre bald erloschen, hätten ihn die Kunstgriffe herrschsüchtiger Politik nicht genährt und seine Quelle mehr und mehr vergiftet. Mögen die bilderstürmenden Kaiser von der Vernichtung des Bilderdienstes die Vereinigung aller Sekten, und selbst der Juden und Mahomedaner mit den Christen, oder eine Erweiterung ihres Gebiets, oder die ihrer Macht in Beziehung auf die Kirche erwartet haben, in jedem Fall war das Mittel schlecht gewählt; gerade das Gegentheil ihrer Absicht war das Ergebniß. Der Bilderdienst selbst gewann im Orient um so mehr Herrschaft, und wurde um so ausschweifender, je grausamer er verfolgt worden war. 54) (Beil. B.)

52) Adriani Papæ ad Carolum Regem de imaginibus scriptum, quo confutantur illi, qui Synodum Nicænum II. oppugnarunt bei Harduin Art. Concil. IV. 773.

53) Schröckhs Kirchengeschichte. XIX. 416 — 423.

54) Fr. Chr. Schlosser Geschichte der bilderstürmenden Kaiser. Frankf. 1812. Maimburg Histoire des Iconoclastes II. T. Vergl. Lefevre Entretiens sur l'hist. de l'arianisme et des Iconoclastes du P. Maimb. Colog. 1683.

Im Abendland aber hat die Folgezeit den gesunden Menschenverstand und ächt christlichen Sinn der Erklärung der Frankfurter-Synode gerechtfertigt. Denn in der finstern Unordnung, die im Mittelalter überhand nahm, steigerten Unwissenheit und frommer Betrug den Bilderdienst auf einen solchen Grad von Albernheit, 55) daß wahrhaft fromme und zugleich unterrichtete Christen manchmal versucht werden mochten, die griechische und römische Abgötterei beinahe verzeihlicher und einer edeln Deutung empfänglicher zu finden, indem ihre bessern Göttergebilde doch die Seele aufwärts zum Uebersinnlichen wiesen, wogegen die Figuren des neuen Bilderdienstes nur der groben Sinnlichkeit Nahrung gaben, und zum stumpfsinnigsten Aberglauben herabzogen. Mit dem heftigsten Eifer hatten sich schon unter der Regierung Ludwigs des Frommen die gelehrten Erzbischöfe Claudius zu Turin 56) und Agobard von Lyon 57) darüber ausgedrückt. — Mehrere Jahrhunderte später rügte der heilige Bernhard mit Wärme die Ueberladung

---

55) Mabillon Præf. ad acta Ord. S. Benedicti Sæcul. IV. P. I. §. 3. n. 45. p. XXVIII.

56) Den Erzbischof Claudius trieb sein Eifer so weit, daß er alle Bilder und Kreuze in den Kirchen seines Sprengels zerstören ließ. In seinem Schreiben an den Abt Theudemir (S. Magna biblioth. Veter. patrum T. IV. P. II. p. 149 etc.), der ihm deßhalb Vorwürfe machte, eifert er sehr gegen allen Bilderdienst und sagt von der Verehrung des Kreuzes: Gott befiehlt, das Kreuz auf sich zu nehmen und ihm nachzufolgen, nicht aber es anzubeten; und diese Menschen wollen es anbeten, ohne es weder körperlicher noch geistiger Weise auf sich zu nehmen. Gott so dienen, heißt ihn verläugnen.

57) Auch Agobard dringt aus Besorgniß der Abgötterei (s. im Buche de cultu imaginum) auf völlige Abstellung der Bilder in den Kirchen. Der Nämliche eiferte auch gegen den Glauben an Hexerei.

der Bethäuser mit kostbaren Bildern und der Klosterwände mit Heiligengemälden und weltlichen Schildereien. 58) Auch der strenge und ernste Abt Abailard eifert dagegen in seiner dem Kloster Paraklet gegebenen Regel. 59) Später eben so der heilige Dominikus und Franz von Assis. Die Künstler setzten aber auch vielfältig den Wohlstand und die Wahrheit auf die Seite. Vergeblich erhob noch Johann Gerson dagegen im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts kräftige Vorstellungen. Die Kirchen blieben voll der abgeschmacktesten und abentheuerlichsten Bilder, denen die im vierzehnten Jahrhundert üblichen geistlichen Schauspiele (Mystères), worin das Burleske die sonderbarsten Mischungen des Aberglaubens und der Lüsternheit vermittelte, 60) zum Theil als Vorbilder dienten, oder doch Ansehen verschafften. 61) Auch giengen die Träume des überall Allegorien sehenden Mystizismus der Schrifterklärer und ihnen geistesverwandten Dichter in die Werke der bildenden Kunst über, und nach der Aufdämmerung des Studiums klassischer Alterthümer neigte sich, wie die Poesie, so auch die bildende Kunst zur bunten Vermischung der heidnischen mit den christlichen Mythen; einer Vermischung, die dem Aberglauben neue Spielräume geöffnet, die Kunst aber mehr und mehr dem reinen Geist des Christenthums entfremdet hat. Bei

58) Apologia ad Guilielm. Abbat. Cluniac. Vergl. Guil. de Nangis. Chron. ad an. 1113. u. Martene thesaur. V. wo ein Kapitelsbeschluß der Cisterzienser vorkommt: ne de cætero fiant in ordine picturæ, sculpturæ præter imaginem Christi, neque varietates pavimentorum.

59) Epist. ad Helois. VIII. Opp. p. 195.

60) Ou, sagt Boileau, l'on jouait les Saints, la Vierge et Dieu, par piété.

61) Vergl. Schillers Horen 1. Jahrgang V. 22. rc.

diesen rohern und feinern Ausschweifungen konnte, wenn gleich ihr Einfluß durch eine gewisse fromme Gutmüthigkeit gemildert wurde, weder das reine Feuer des christlichen Sinnes, noch der Geschmack für das wahrhaft Schöne und Göttliche der Kunst bestehen. Plötzlich erhob sich aber gegen sie in dem Reformationsgeiste des fünfzehnten Jahrhunderts ein gewaltiger Gegner, der neuerdings den Gebrauch der Bilder im Gebiete der Religion überhaupt, besonders ihre Aufstellung in den Tempeln für Götzendienst erklärte, und mit ungezähmtem Feuereifer viele schätzbaren Erzeugnisse der wiedererwachten Kunst zerstörte. (S. Beil. C.) Diese Zerstörungswuth muß jetzt um so mehr auffallen, als sie gerade in dem Zeitpunkt ausbrach, wo die bildenden Künste, durch den Geschmack der Gebildeten und durch die Liebhaberei und Freigebigkeit der Großen ermuntert und durch einen Zusammenfluß von Umständen begünstigt, der höchsten Vollendung entgegen giengen und sie bereits erreicht hatten. Doch vergeblich rief Erasmus den neuen Bilderstürmern zu: „Was frommt es, die Götzen ausser euch zu stürzen, wenn die Götzen im Innern des Herzens aufrecht bleiben? 62) Umsonst suchten die Reformatoren selbst den Eifer

---

62) Z. B. in Epistola contra quosdam qui se jactant evangelicos: „Was hat es genützt, die Bilder zu stürmen, wenn jeder noch seinen eigenen Götzen im Herzen hat, den er verehrt?“ Epist. 512. Append.: „Man schafft die Bilder aus den Tempeln fort, welche doch zur Zierde und zum Nutzen dienten. Man steure lieber der abergläubischen Verehrung, und schaffe die unanständigen und überflüssigen fort, nur nach und nach und ohne Geräusch.“ Schrieb doch auch Zwingli: „Der Götzendienst folgt erst hernach, so der Abgott schon aufgerichtet ist, im Herzen.“ (M. H. Zwinglis sämmtliche Schriften im Auszug von L. Usteri und S. Vögelin. Zürich. 1819. I. 6. 2. Abth. S. 457. Ganz im Einklang mit

der Stürmer, ihn mißbilligend, zu mäßigen. 63) Die Tempel der Reformation wurden größtentheils zu öden Hallen, aus denen aller Zauber der schönen Künste verbannt war. „Kein Abbild duldete sie, allein das körperlose Wort verehrend.“ 64) Die Orgel verstummte, welche vorhin die Schauer der Gegenwart Gottes verkündigt hatte, und kein Meisterwerk der Bildnerei und Malerkunst sprach mehr durch die Sinne zu der der Andacht empfänglichen Seele: „Sieh hier im Abglanze das ewige Wesen, im

---

jenen Aeusserungen des Erasmus stehen die Vorstellungen, welche bei dem Religionsgespräche zu Zürich (vom 26sten Oktober 1523) der Komthur Schmied gegen Zwingli vorbrachte: „Die falschen Bilder (die Abgötterei) in unsern Herzen soll man nach meiner Meinung durch die Predigt des göttlichen Wortes zuerst abthun, ehe von den äussern und sichtbaren Bildern die Rede seyn kann. — So hat auch Paulus die Götter und Bilder der Athenienser nicht angefochten, wohl aber gesucht, in ihre Herzen dem unsichtbaren Gott einen Tempel zu errichten, überzeugt, daß das Abgöttische dann von selbst hinfallen werde. (S. J. J. Hottingers Geschichte der Eidgenossen zur Zeit der Kirchentrennung. Zürich. 1825. I. 458. fg.)

63) Z. B. U. Zwingli: „An den Bildern vergehen sich die Stürmer; denn was nicht zur Schmach Gottes und Verärgerniß der Gläubigen oder Verführniß der Schwachen dient, es sey geschnitzt oder gemalt, das bringt das erste Gebot nicht abzutilgen. Daß sie aber um aller Bilder also kämpfen, ist ein Irrsal. Warum? Darum, daß sie nur auf den Buchstaben, und nicht auf den Sinn des Gesetzes sehen. — Die Stürmer vergehen sich auch nicht klein in der Maaß der Verärgerniß, so sie am Götzensturme anheben das Evangelium zu pflanzen.“ Sämmtliche Schriften. B. I. Abth. II. S. 477 — 478.

64) Fr. Schiller, Maria Stuart.

Bild enthülltere Züge des Urbilds; sieh hier die gottgefällige Frömmigkeit und Tugend, wie sie deiner Verehrung, deiner Nacheiferung würdig sind!" Was die Menschen leiten soll, muß allerdings wahr, aber Allen verständlich seyn; wenn es ihnen auch in Bildern beigebracht wird, die sie sich bei jeder Stufe der Erkenntniß anders erklären; wenn sie dadurch nur zum Guten geleitet werden! (Vergl. Lichtenbergs verm. Schriften II. 41 u. 53). Ist doch dies der höchste, der einzig vernünftige Zweck aller Religionsgebräuche. — Der neue Bildersturm veranlaßte indessen die Vorsteher der katholischen Kirche, eine genauere Sorgfalt für Entfernung der Mißbräuche und Ausschweifungen des Aberglaubens von dem Bildergebrauch in den Tempeln anzuordnen.

Auf eine furchtbare Art hat nach Umfluß von Jahrhunderten die französische Staatsumwälzung (1791) die Bilderstürmerei erneuert. Der politische Fanatismus des unwissenden und rohen Pöbels, die Statuen der Heiligen, bisher Gegenstände seiner Verehrung, mit den Denkmalen der Feudalherrschaft verwechselnd, zerstörte sie aller Orten in und an den Tempeln mit unerbittlicher Wuth, auch der Denkmale und Bildnisse der größten Wohlthäter des Volks nicht schonend. Selbst die von vernünftigen Bilderfreunden gebrauchte List, solchen Statuen rothe Kappen 65) aufzusetzen, um sie mit dem Wahn des Haufens auszusöhnen, war vergeblich. Doch dieser Wahn war nur ein hitziges Fieber. Schamröthe folgte, als dieses wich. Jenen Bannfluch aber gegen die Bilder, welchen ein stürmischer Eifer für die Reinheit der Gottesverehrung im sechszehnten Jahrhundert ausgesprochen hat, hebt allmählig eine von der Erfahrung geleitete Philosophie wieder auf.

---

65) Das Abzeichen der Jakobiner.

Anerkennend, welche Kraft der Kunst inwohne, um des Erdenbürgers Herz zum Himmelreich zu erheben, verlangt sie, daß der Religion diese zu den Sinnen sprechende Art des Unterrichts und der Erbauung veredelt, zurückgestellt werde, um den vom Zeitgeist geschwächten religiösen Sinn durch den Reiz des Schönen wieder zu beleben. 66) So bewährt sich, was Lessing 67) gesagt hat: „Nur die mißverstandene Religion kann uns von dem Schönen entfernen, und es ist ein Beweis für die wahre, für die richtig verstandene wahre Religion, wenn sie uns überall auf das Schöne zurückbringt.“ Der scharfsinnige Leibnitz, so sehr er die Verzierung der Tempel, die in ein Theatergepränge ausartete, als der wahren Andacht verderblich mißbilligt, trägt doch kein Bedenken, die große Wirksamkeit der schönen Kunst für Belebung und Erhöhung der innern Frömmigkeit, und die Möglichkeit sie von Abgötterei rein zu erhalten, einzugestehen. 68) Aber auch in Diderots Bemerkung in einem Aufsatz über Malerei und Bildhauerei rc. 69) liegt viel Wahres: „Da die Gemälde, sagt er, womit man die Tempel ausschmückt, bestimmt sind, Handlungen und Thaten der Helden der Religion zu verewigen, und die Ehrfurcht des Volks zu erregen, so scheint es mir gar nicht gleichgültig, ob sie gut oder schlecht gewählt werden. Der Kirchenmaler ist, nach meinem Begriff, ein Redner,

66) Wilh. Roscoes Leben und Regierung des Pabst Leo X. Leipzig. 1808. B. III. Kap. 19. S. 237 u. fg. (Beilage D.)

67) Wie die Alten den Tod gebildet, eine Untersuchung. Berlin. 1769. b. Voß. S. 87.

68) Leibnitzens System der Theologie. Mainz. 1820. S. 110 u. fg. S. 116 u. fg. (S. die Beilage E.)

69) Leipzig. b. Sommer. 1802. S. 34 u. fg.

der deutlicher, treffender, verständlicher, und dem gemeinen Menschenhaufen einleuchtender predigt, als alle Pfarrer und ihre Gehülfen. Letztere sprechen zu Ohren, die oft verstopft sind; das Gemälde hingegen spricht zu den Augen, so wie das Schauspiel der Natur, von dem wir beinah' alles, (?) was wir wissen, erlernt haben." — Ein neuerer geistvoller Schriftsteller 70) glaubt, eine solche Umkehr zur Religion, wo in einem Moment, wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn für das Höchste aufgeht, und es den Menschen mit seiner Herrlichkeit überfüllt, könne eher als irgend etwas der Anblick großer und erhabener Kunstwerke bewirken." — Auch ist nicht zu sagen, wie sehr der Eindruck erhabener Religionslehren durch eine wohlgelungene Schilderung verstärkt werden könne. Man denke nur an Bilder, wie Raphaels Verklärung, Leonardo's Abendmal, und Dominichino's sterbender Hieronymus! Welcher Vortrag vermöchte mit solcher Beredsamkeit die Gottheit Christi, die Abscheulichkeit des Verraths an Ihm, und die Seligkeit des Todes eines Gerechten darzustellen? . .

Aber Nichts wirkt auch verkehrter als schlechte Kunstwerke. Wer sich mit der Ideen-Verbindung und den Ansichten und Vorstellungen des gemeinen Mannes vertraut zu machen Gelegenheit gehabt, dem fehlt es nicht an manigfaltigen Erfahrungen, wie nachtheilig unschickliche Bilder zur Nährung des Aberglaubens und schiefer Religionsbegriffe wirksam sind. Der Eindruck durch die Sinne ist beim Volk immer überwiegend, vorzüglich dann, wenn er mit dem mündlichen oder schriftlichen Unterrichte nicht übereinstimmt. Wenn Gott oder Christus der Herr im Tempel in einer Gestalt vorgestellt sind, die ihrer Würde zuwiderläuft; so

70) Schleiermacher. Ueber die Religion. Berlin. 1821. S. 237.

wird diese Gestalt sich der Seele des Volks von Kindheit an einprägen, und den richtigern und reinern Vorstellungen des Unterrichts stets hinderlich seyn. Eben so werden Mißgestalten, Marien oder andere Heilige vor- oder vielmehr ent-stellend, niemal die Ideen des Guten, Edeln und Heiligen, der Frömmigkeit und Tugend zu wecken oder zu beleben vermögen. Zerrbilder von unholden Geistern aber mögen zwar eine gewisse Furcht einflößen, aber eben so wenig würdige Antriebe zum Guten und Liebe dafür ins Herz pflanzen, als alle Schreckgespenster der Tirannei patriotische Gesinnungen einflößen können. 71) Das religiöse Leben wohlthuend, erbaulich anregen sollen die Kirchenbilder; sonst sind sie wenigst zu nichts nütze. Dies haben sie aber mit allem Aeussern des Kultus gemein.

Für den Verstand sind freilich Bilder eben so wenig als für das Gehör; was sollten sie unmittelbar ihnen sagen? Sie wenden sich zunächst an das Auge und an die Einbildungskraft. Durch diese können sie aber mächtig einwirken auf die Vernunft (die Mutter der Ideen) und das Gefühl (den Schöpfer alles Schönen), überhaupt auf die ganze Gemüthswelt. Besonders wirksam ist der Eindruck schöner heiliger Bilder auf die weibliche Seele, die mit einer feinern Gefühlsempfänglichkeit für die höchsten Ideen des Glaubens, der Liebe und der Hoffnung begabt ist, und auf die Seele der Kinder, die, noch weich und ungetrübt, am

---

71) Seelsorger haben aber auch durch vieljährige Beobachtung wahrgenommen, daß das oftmalige lange Anschauen eines häßlichen Madonna- oder andern Heiligenbildes von verzerrtem, rohem, oder dummem Ausdruck, auf die schwangern Mütter in der Gemeinde solchen Eindruck gemacht habe, daß an ihren Kindern gewöhnlich die Gesichtsbildung und der Ausdruck jenes Madonna- oder Heiligenbildes sich abdrückten.

liebsten an Bildern sich weidet und begierig jedes Bild in sich aufnimmt, das der Phantasie Beschäftigung gibt.

Wie demnach die Bilder der Lehre nachhelfen sollen, so sollte auch der Erklärung, der Dollmetschung der Bilder ein eigner Unterricht gewidmet werden. In Kirchen, die mit schönen, erbaulichen Bildern verziert sind, halte der Seelsorger von Zeit zu Zeit einen Vortrag, um den Gemüthern die Vorstellungen einzuprägen, die der Anblick, die Betrachtung dieser Bilder in ihnen anregen soll. Er führe besonders die Jugend vor dieselben, um die Liebe zur Tugend in ihnen recht zu entzünden! Hier sey mir eine Bemerkung in Hinsicht des häuslichen Gebrauchs von Bildern erlaubt! Noch immer sieht man nicht nur in Palästen, auch in gemeinen Häusern mancherlei Gegenstände der Götterlehre in Gemälden und Kupferstichen die Gemächer christlicher Familien verzieren. Den Reinen ist zwar Alles rein, und das sinnlich Schöne vieler dieser Bilder läßt sich nicht in Abrede stellen. Wie oft muß indessen nicht die jungfräuliche Scham sich mit Erröthen davon abwenden! Doch manche dieser Darstellungen sind auch reich an geistigen Schönheiten. Allein wie Viele haben ein Auge dafür? Wie Wenige dringen durch die Zauberhülle des Sinnenreizes bis zum Geistigen, Sinnvollen solcher Bilder? — Was den Götterverehrern heilig seyn mochte, hat nichts Heiliges mehr für uns. Eben so bieten auch nur wenige symbolische Bilder der griechischen Mythologie uns noch Lehrreiches dar. Wär' es daher nicht erbaulicher und christlicher Haushaltungen würdiger, den Bildern, die die Gegenstände ihrer höchsten religiösen Verehrung darstellen, überall zum Schmuck der Wohnzimmer den Vorzug einzuräumen? Dem Geschmack geschähe dadurch kein Abbruch; aber der fromme Sinn würde angeregt und belebt.

Vierter Abschnitt.

Erfodernisse der christlichen Bilder nach den Foderungen des Evangeliums und des reinen Geschmacks.

Daß die Bilder im Dienste des Aberglaubens der Religion großen Nachtheil zugefügt haben, läßt sich nicht läugnen. Welcher vernünftige Christ wird nicht mit Unwillen von dem rohen Fanatismus sich abwenden, der jetzt die schönsten Gebilde des Genie's, die Vorbilder der Kunst in Trümmer schlug, und jetzt die Tempel mit Frazzenbildern eines abgeschmackten Fetischdienstes ausschmücken hieß! Ihm wird der falsche Eifer der unverständigen Bilderstürmer und der wahngläubigen Bilderverehrer gleich widerlich seyn. Wer jetzt die Sache unbefangen ins Auge faßt, wird gestehen müßen, es habe mit den bildenden Künsten die gleiche Bewandtniß, wie mit der Beredsamkeit, Poesie und Musik. Diese und jene können den frommen Sinn eben sowohl erheben, als niederdrücken, je nachdem sie es auf Täuschung und Sinnenkitzel anlegen, oder sich den Zweck vorsetzen, den Odem Gottes in des Menschen Brust anzufachen, seine Gedanken und Gefühle zu läutern, und sie für das Göttliche zu stimmen, damit dieses, im Worte sich offenbarend, tiefer eindringe und von seinem Eindruck nichts verloren gehe. 1) Wo die Künste sich so benehmen, sind ihre Werke Arznei und Stärkungsmittel der Seele, und ihre Priester ehrwürdig, nicht so sehr wegen

1) Vergl. S. Augustin de Doctiina Christ. II. 40. IV. 11, 16.

angelernter Kunstfertigkeit, als wegen dessen, was sie begeistert, und durch ihre Begeisterung auch der Andern Gemüther ergreift, hinreißt, aufwärts schwingt. Verschlossen sey das Heiligthum jedem Kunstwerk, das Begierden und Leidenschaften erregt, oder ihre Empörung aufeuert! Aber alle die genannten Künste besitzen einen ganz eigenen Zauber, um die Seele über das Niedrige und Vergängliche zum Ewigen und Göttlichen zu erheben, Gottes- und Nächstenliebe in ihr zu entzünden, ihre Sehnsucht nach dem Quell des Lebens, nach der Seligkeit, die noch kein Auge gesehen, kein Ohr vernommen, zu steigern, und den ernsten großen Wahrheiten der Religion das Abschreckende zu benehmen, womit nur zu oft das Blendwerk sinnlicher Verkehrtheit sie verdeckt.

Deß ohngeachtet stemmte sich, die Gefahr der Abwege, des Mißbrauchs vorwendend, noch in den jüngsten Tagen die in der Reformationszeit erstarkte Vorstellungsart mächtig gegen die Wiedereinführung der bildenden Künste in die Tempel.

Noch am Ablaufe des achtzehnten Jahrhunderts, als die besten Maler und Bildhauer Brittaniens sich erboten, der Verzierung der (1672 angefangenen und 1710 vollendeten) herrlichen St. Paulskirche zu London ihre Talente zu widmen, warfen die reichen Bischöfe der englischen Kirche sich als Verfechter der evangelischen Einfalt in den Kirchen auf, und widersetzten sich mit seltsamem Eifer der Zulassung von Gemälden und Standbildern in jenem Tempel. Die für die letztern bestimmten Nischen sollten unausgefüllt bleiben. Erst im Jahr 1774 gelang es dem Einfluß der angesehensten Männer, jenen Widerstand zu besiegen, und dem Wunsche der vorzüglichsten Künstler wurde willfahrt. 2)

---

2) J. D. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. B. V. S. 482 und 483.

Die Scheu des Gebrauchs der Bilder dürfte unter den Anhängern der Reformation um so leichter verschwinden, wenn sie beobachten, daß die katholischen Oberhirten aus ihren Tempeln Alles zu entfernen bedacht sind, was eine abergläubische Verehrung der Bilder nähren kann. Schon der Kirchenrath von Trient verordnete die Bekämpfung des Wahns, der den Bildern eine innere Kraft beilegt, als eines unchristlichen Aberglaubens. Wenn daher an einzelnen Wallfahrtsorten noch Spuren dieses Wahns sich zeigen; so ist dies der katholischen Glaubenslehre fremd, und nur ein Beweis, wie schwer es sey, einen in dem beschränkten Kreise der Volksideen tief eingewurzelten Aberglauben auszurotten. Doch dieser Wahn wird immer mehr vor den hellern Einsichten, womit der verbesserte Unterricht alle Classen, besonders in sittlicher und religiöser Beziehung begabt, verschwinden. Immer mehr wird man sich von allen Seiten überzeugen: daß, obgleich das Christenthum und die Gottesverehrung in christlichen Tempeln der Bilder nicht als eines unentbehrlichen Hülfsmittels bedürfe, dennoch der Gebrauch derselben in christlichen Tempeln zur Belebung der ächten Frömmigkeit, die Gott im Geist und in der Wahrheit anbetet, sehr dienlich seyn könne, wenn sie den unerläßlichen Foderungen der christlichen Glaubens- und Sittenlehre und eines geläuterten Geschmacks entsprechen. Worin bestehen also diese Foderungen —

I. der christlichen Glaubens- und Sittenlehre?

Sie verlangt mit gerechter Strenge, daß kein Bild, das einem der Gottesverehrung geweihten Gebäude zur Zierde dienen soll, einen Zug der großen Wahrheiten, welche die Tugend, den Trost und die Hoffnung des Christen begründen,

schwäche, zweifelhaft mache, zweideutig darstelle, oder in ein falsches Licht setze. Sie verlangt, daß ein Bild, dem die Ehre widerfährt, eine christliche Kirche zu verherrlichen, ein reiner und treuer Abdruck der Religion, ihrer Lehren und Ueberlieferungen seyn soll. Diesen Foderungen sollen die Statuen, Basreliefs und Gemälde in den Tempeln genügen, sie mögen etwas Geschichtliches vorstellen, oder in Allegorien oder Symbolen das Gemüth des Betrachters ansprechen. Die kirchliche Bildnerei hat sich daher nicht nur alles dessen zu enthalten, was das Schamgefühl beleidigt, was die sittliche Grazie verscheucht, was den Anstand verletzt, was lächerlich, unedel, niedrig und trivial ist, sondern sie darf sich auch nichts erlauben, was der religiösen oder geschichtlichen Wahrheit zuwiderläuft, nichts Zweideutiges, nichts, was nach Ammenmärchen und Fabeln riecht, nichts, was der Aberglaube sich als Nahrung aneignen könnte. 3) Mit diesen Foderungen der Religion stimmen

II. die des geläuterten Geschmacks vollkommen überein.

Auch er duldet an Bildern in Christentempeln Nichts, was mit der Würde und Erhabenheit heiliger Dinge streitet; er verlangt aber überdies, daß hier das Ideal des Schönen so ungetrübt als möglich den Sinnen nahe gebracht werde; daß der Künstler alle Nebendinge und alle Zaubereien seiner Kunst diesem Ideal unterordne; daß er in seine Gebilde nichts aufnehme, wodurch der Eindruck des Schönen, des Harmonischen, des Erhabenen und Anmuthigen geschwächt oder zerstört würde.

---

3) Nihil profanum, nihilque inhonestum appareat; cum Domum Dei deceat Sanctitudo. Concil. Trident. Sess. XXV.

Wenn jeder fremdartige Schmuck überhaupt der Schönheit, der Anmuth und dem Erhabnen Abbruch thut, so stört er vorzüglich in Kirchen, wo es von der größten Wichtigkeit ist, daß das Ganze sowohl, als die einzelnen Bilder einen tiefen, erbauenden, zur Andacht stimmenden Eindruck machen, mithin das Sichtbare nur erscheinen dürfe, um dem Unsichtbaren einen Körper zu geben. 4)

„Alles Aeussere in den Kirchen sey ein Gemälde, in dem das Leben der Religion nach Aussen sich bilde; sey ein Organ, durch das sich das Leben der Religion nach innen bewege.“ 5)

Nichts spreche hier blos zu den Sinnen. Durch die Sinne bringe das Heilige in die Herzen!

Die Seele werde hier geläutert durch heilige Gefühle; sie kehre gestärkt und ermuthigt in die mühevollen Pfade des Lebens zurück! „Der Mensch, der hier auf einer licht- und glanzvollen Stufe am Throne des Ewigen gekniet hat, vergeß' es nie, und behalte durchs ganze Leben die Weihe, die er dort erhielt!“ 6)

Dann wird die schöne Inschrift in Erfüllung gehen, die nach des Paulinus Bericht am Ausgang eines alten Christentempels gelesen wurde:

„Quisquis ab æde Dei, perfectis ordine votis,
Egrederis, remea corpore, corde mane!“

---

4) H. Fuessly Lettres on Peinting. London. 1803.

5) J. M. Sailer. Neue Beiträge zur Bildung des Geistlichen. München. 1811. B. II. §. 78. S. 200.

6) Caledonia v. Fr. v. Harmes. II. 50.

Fünfter Abschnitt.

Unterschied und Verhältniß zwischen heidnischer und christlicher Kunst, historisch nachgewiesen.

Als der Apostel Paulus nach Athen kam, war dem Volke die Idee von dem Einen unsichtbaren Gott ganz fremd geworden (Apostelgesch. XVII. 23). Einziger Gegenstand der Verehrung des Haufens waren die zahllosen Götter, deren Bildern selbst sein Wahn hilfreiche Kraft beilegte. Allein ursprünglich, und auch in der Folge bei den Gebildeten richtete sich die Anbetung nur auf die abgesonderten Eigenschaften, Kräfte oder Kraftäusserungen der Einen Gottheit, die durch jene Götterbilder versinnlicht wurden; 1) und es ist nicht zu zweifeln, daß durch

---

1) Zeno (bei Diog. Laert. VII. 147.) sagt: „Gott ist der Urheber und gleichsam der Vater des Alls, sowohl im Allgemeinen, als in Rücksicht auf den Theil von ihm, der Alles durchdringt, und mit vielen Namen bezeichnet wird, je nach den Kräften." So auch „durch sinnlich vernehmbare Bilder, sagt Porphyrius, stellten die Alten Gott und seine Kräfte dar; durch das Sichtbare bildeten sie das Unsichtbare ab, für diejenigen, die in den Bildnissen wie in Büchern eine Schrift, die von den Göttern handelt, zu lesen gelernt haben." (Porphyrius in seiner Schrift de Pyth. oraculis C. 21.) So auch Cicero de Natura Deorum L. II. C. 8 und 40. worüber Laktanz bemerkt: Intelligebat Cicero, falsa esse, quae homines adorarent; nam cum multa dixisset, quae ad eversionem religionum valerent; ait tamen: non

die Bildnisse des Zeus, Amors der Grazien, der Minerva, der Pallas-Athene, des Apoll u. s. w., in welchen das Genie eines Phidias, Praxiteles, Polyklet u. a. das Ideal des Schönen und Erhabenen der Sinnen dargestellt hatten, in manchem Beschauer, vor dessen Augen das Erz, der Marmor und das Elfenbein sich in diese Göttergestalten verwandelten, reinere Vorstellungen von der Gottheit erweckt worden sind. Ohne Zweifel war dies der einzige und wahre Gewinn, den viele Wallfahrter nach Elis, Delphi und Dodona, manche Besucher des Parthenon in Athen, des Juno-Tempels in Argos u. s. w. davon trugen. Im Parthenon war jetzt des Phidias großes Standbild der Minerva von Elfenbein und Gold nicht als Zerstörerin zu sehen, kriegslustig kämpfend, oder Furcht erregend, sondern in stiller Ruhe

---

esse illa vulgo disputanda, ne susceptas publice religiones disputatio talis exstinquat. So leitet auch Plinius de Histor. Natur. II. 7. VII. prover. C. 7. den Polytheismus daher, daß die Menschen aus Unvermögen den ganzen Begriff der Vollkommenheit aufzufassen, ihn in seine Theile zerlegten. Vergl. Varro Fragm. edit. Bipont. p. 221. Seneca de Serenit. IV. Plutarch. de placitis philos. I. 7. de defectu Orac. C. 12 u. 48. de Iside et Osiride. C. 23 u. 67. Vergl. Lactant. div. Instit. L. I. p. 16. Vergl. Tertullian Apolog. adv. Gentes 23: Sic plerique disponunt divinitatem, ut imperium summæ dominationis esse penes unum, officia ejus penes multos velint. Arnobius IV. 13. Clemens. Alexandr. Stromat. L. VI. p. 635. Euseb. de Cæsarea Præpar. Evang. C. 13. p. 105. Juliani Opp. Orat. IV. p. 132. Augustinus de Civit. Dei L. IV. C. 19. Ambros. de Fide L. I. C. 5. Die klassischen Stellen aus den Büchern der Perser und Egypter, Griechen und Römer, daß sie alle Eine höchste Gottheit annahmen, hat Ramsay zusammengestellt im I. im Anhang zu seinen Voyages de Cyrus — sur la Theologie des Anciens. „Heilige Bilder, sagen die Indier, sind nur Erinnerungen der Gottheit, die man am

sinnend, ein edles Symbol der Vernunft, der Weisheit, der Thätigkeit aller Geisteskräfte, den Schild zu ihren Füßen, eine Viktoria in der Hand. Wer in den Tempel des olympischen Jupiters zu Elis kam, bewunderte an seinem kolossalen Bilde von Phidias, dem ersten unter den klassischen Götterbildnern, 2) die Größe der Unternehmung, die Kostbarkeit der Materie (Gold und Elfenbein), die Vortrefflichkeit der Arbeit, die glückliche Zusammenstimmung aller Theile; noch weit mehr aber den erhabenen Ausdruck, welchen der Künstler dem Kopfe des alle Welt mit dem Wink der Augbrauen lenkenden Jupiters zu geben gewußt hat. Die Gottheit erschien in demselben mit allen Stralen ihrer Macht, mit dem Tiefsinn ihrer Weisheit, mit der Zärtlichkeit ihrer Güte. Vorher bildeten die Künstler den König der Götter nur mit gemeinen Zügen,

---

eigentlichsten und tiefsten in sich selbst, in einem reinen Verstand und Herzen findet." Herders Werke zur Philosophie und Geschichte I. 45. S. auch F. G. Welker Anhang zu den Etymologisch-Mythologischen Andeutungen v. K. Schwenk (Elberfeld. 1823.) S. 287 und 344: In einer Vielheit gleichsam von Genien wird das göttlich Schaffende und Ernährende, in geschlossenem Vereine, als ein Ganzes und Einiges angebetet; Zeit, Zufall und Mißbrauch reissen das Verbundene auseinander, und unfaßlich und rein magisch steht es fernerhin da." Vergl. auch über die Religion der Hindus A. Doos Nachrichten nebst den Bemerkungen Wielands im VI. B. der Suppl., s. Werke 1798. S. 112. Les payens avoient leurs fables qu'ils distinguoient fort de leur religion. Hé qui se persuadera qu'Ovide ait pretendu exposer dans ses Métamorphoses la religion des Romains? — — il y avait chez les payens deux sortes de religions; une religion poetique et une religion réelle. etc. Brumoy Theatre des Grecs. XIII. 440.

2) Diis quam hominibus efficiendis melior artifex. Quintilian Inst. Orat. L. XII. C. 10.

zuerst seinen Bogen gebraucht, verfolgt, und sein mächtiger Schritt hat ihn erreicht und erlegt. Von der Höhe seiner Genügsamkeit geht sein erhabener Blick, wie ins Unendliche weit über seinen Sieg hinaus. Verachtung sitzt auf seinen Lippen, und der Unmuth, welchen er in sich zieht, blähet sich in den Nüssen seiner Nase, und tritt bis in die stolze Stirne hinauf. Aber der Friede, welcher in einer seligen Stille auf derselben schwebt, bleibt ungestört, und sein Auge ist voll Süssigkeit, wie unter den Musen, die ihn zu umarmen suchen. 10) „Es ist der Gott des Lichts, der König des Tages, dessen stralendes Wesen die Finsternisse besiegt hat." „Er kömmt hervor, wie ein Bräutigam aus seiner Kammer, und freut sich seines Laufes." — 11)

Wenn indessen neuerlich gesagt worden, der Sinn und das Bestreben der griechischen Künstler sey gewesen, den Menschen zu vergöttern, nicht die Gottheit zu vermenschen; 12) so bedarf dies

10) Winkelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. B. XI. K. 3, §. 11 und fg. Derselbe sagt in seinen Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke §. 42: „Was Natur, Geist und Kunst hervorzubringen vermögend gewesen, liegt hier vor Augen." Vergl. über die Götterideale Hirt Bilderbuch für Mythologie. Berlin. 1805. Heft. I. S. 4 — 7. Der damalige Styl befriedigt am meisten die Foderungen der geistig-sittlichen Natur des Menschen, und obwohl er zugleich auch den Sinnen wohlgefällt, so ist er doch weit entfernt, der Begierde nach Sinnengenuß zu dienen.

11) Eine nur mittelmässige Abbildung dieses Apolls v. G. S. Avril findet man im Museum Napoleon; besser gestochen ist er jetzt von Fontana.

12) Göthe Kunst und Alterthum, II. 1. Heft. S. 23. — Wenn übrigens Schiller in der vorletzten Strophe seiner Götter Griechenlands sang: Da die Götter menschlicher noch waren, waren Menschen göttlicher; so kann dies nur im Gegensatz unmensch-

wohl einer nähern Bestimmung. Ihre vorzüglichsten Werke hatten allerdings die Tendenz, die Menschen zu dem Göttlichen zu erheben; aber eben um diesen Zweck zu erreichen, zeigten sie die Götter in der edelsten menschlichen Gestalt. Da die Sagen von den Göttern, ihnen menschliche Neigungen, Leidenschaften, Schwächen und Laster andichteten; so war es eine würdige Aufgabe für die Kunst, die durch diese Dichtungen verdunkelte Idee der Gottheit zu reinigen, indem sie ihr die edelste Gestalt gab, welche die Alten in ihrer sinnlichen Befangenheit sich vorstellen konnten. In so weit hat die alte Kunst die Götter allerdings vermenscht und zugleich die Menschheit veredelt oder gleichsam vergöttert. Die christliche Kunst hingegen sieht überall im Menschen das Ebenbild Gottes, und dieses Ebenbild in menschlichen Figuren darzustellen, ist ihre eigentliche Aufgabe, da sie sich des Unvermögens Gott selbst in seiner Wesenheit darzustellen vollkommen bewußt ist. Doch es vergiengen Jahrhunderte, bevor diese Aufgabe begriffen und ihre Lösung mit befriedigendem Erfolg unternommem wurde.

Unter Constantin dem Großen und nach ihm wurde nicht nur Griechenland, sondern auch das alte Rom seiner schönsten Kunstschätze beraubt, um das neue zu verzieren. Constantinopels Palläste und auch öffentliche Plätze blieben dann noch bis in späte Zeiten hinab mit Standbildern griechischer Götter und Helden geschmückt. (Winkelmann XII. K. 3.) Hingegen die christlichen Kirchen entbehrten auch hier noch lange Zeit den Schmuck von Gemälden und Standbildern, weil es dem Geist des Christenthums entsprechender schien, den Unsichtbaren ohne Bildniß

---

licher Götter treffend seyn. In Beziehung auf das Christenthum läßt sich mit voller Wahrheit sagen: Da die Gottheit göttlicher geworden, wurden die Menschen menschlicher.

zu verehren. Aber auch nachdem man schon von dieser Ansicht gewichen war, und während dem ganzen Bilderstreit, der einen großen Reichthum an christlichen Schildereien und Standbildern voraussetzt, läßt uns die Geschichte ohne Nachricht von einem wahrhaft berühmten Künstler oder einem ausgezeichneten Kunstwerke. Die Beziehung des religiösen Volkssinns zu den alten Bildwerken war im Christenthum untergegangen, und der Geschmack in Kunstsachen eben so wie in der Litteratur völlig ausgeartet. Die schönsten antiken Statuen standen zwar noch vor Aller Augen, aber leblos, seelenlos; es fehlte das geistige Auge dafür; man hatte aufgehört sie zu verstehen. Die heidnischen Meister fanden daher in dieser Epoche keine Schüler, die ihren Geist zu erfassen fähig waren, und die Gegenstände christlicher Verehrung warteten noch lange auf ihren Phidias und Polygnotus. Von dem Mönche Lazarus, dessen Eifer im Malen heiliger Bilder der Kaiser Theophilus mit Einkerkerung und durch das Brennen seiner Hände mit glühenden Eisen bestrafen ließ, ist weder ein Werk, noch die Beschreibung eines solchen auf uns gekommen. 13) Nichts erklärt uns dieses Stillschweigen der Geschichte besser, als der Umstand, daß man seit Constantin dem Großen in der Kunst mehr die Dienerin der Pracht und Ueppigkeit, als die Bildnerin des Lebens und des Geschmacks sehen wollte. Zu dem schon den Römern eigenthümlichen Mangel an eigenem wahren Kunstsinn gesellte sich jetzt bei den Neugriechen der Hang zum Seltsamen, Kostbaren und Schimmernden; der Stoff fieng an, über die Form zu siegen, und Gold, Perlen und Edelsteine auch in der Kunst Bedeutung zu gewinnen. Nicht

---

13) Was man von ihm weiß, hat Lazzaro Baldi zusammengetragen in dem Breve compendio della Vita di S. Lazzaro monaco e Pittore. Roma. 1681.

das Künstlergenie, nicht der Kunstsinn, nur die Prachtliebe wurde in den neuen Tempeln bewundert. 14) Uebrigens verband sich frühzeitig beim Aufkommen christlicher Bildnerei mit dem Streben sich von allem Heidnischen entfernt zu halten, die damalige Abstumpfung des Geschmacks und der Kunstfertigkeiten, um jene rohen Gebilde biblischer Figuren (Christi, Mariä, der Apostel) hervorzubringen, denen man nach und nach das Ansehen von Originalien zu verschaffen wußte. Sie wurden stehende Typen; je roher, um so verehrter, 15) und es könnte fast scheinen, die

---

14) Nazar. Cap. 35. Panegyr. Vet. Constant. T. II. p. 274. J. C. F. Manso, Leben Constantin des Großen. S. 253—256. Vergl. d'Agincourt Histoire de l'Art depuis sa decadence. Livr. II.

15) Von der Gleichförmigkeit der heiligen Figuren in den byzantinischen Gemälden kann man sich durch den Anblick der Vielen, die in Schleißheim versammelt sind, überzeugen. Noch jetzt ist in Rußland und Griechenland der byzantinische Geschmack in Kirchenbildern unverändert. Steifheit und Härte in der Zeichnung und den Umrissen, Grellheit des Kolorits mit großer Goldverschwendung, Mangel an Haltung, Geist und Ausdruck. Davon darf Niemand abgehen, so wenig als in Mexiko und bei den Hindus an der Figur der Götzen etwas verändert werden darf. Andere Gemälde werden für kezerisch geachtet. (Vergl. Sieber Reise nach der Insel Kreta. 1823. II. 124, und Alex. v. Humboldt Vers. über Neuspanien I. 137.) Ihre Verfertigung erfodert daher eher gute Handwerker als Künstler. (Orloff Essai sur l'hist. de la Peinture en Italie. II. 394.) Schon die egyptischen und hernach die aeginetischen Kunstwerke unterscheiden sich durch herkömmlich festgesetzte Formen von den Werken der attischen Kunst, die das Erzeugniß eines freien Kunstsinns waren, der sich durch keine Beschränkungen im Einzelnen die Ideen im Großen aus dem Auge rücken ließ. Jene für die Kunst so verderbliche Stereotypik der religiösen Bilder hat dem Morgenland nur den

christlichen Maler und Bildner bis zu Cimabue hätten den mythologischen Künstlern darin nachahmen wollen, daß sie jeder heiligen Figur einen bestimmten Typus zu geben suchten. — Alle Bilder, auch die profanen, nahmen eine vorschriftmässige Gestalt, Miene und Haltung an, und von Justinians Zeit herab verlor sich auch das richtige Maaß, das Verhältniß der Theile und die Wahrheit der Umrisse. Vor der Bildhauerei gewann die Mosaik, die nicht minder geschmacklose Werke lieferte, wegen des Werths und des Farbenglanzes der Steine den Vorzug. Auch in den Gemälden wurde das Kunstschöne durch eine Menge Goldes ersetzt. Die Kunst sank zum Handwerk herab. 16) Noch schlechter war es mit der Kunst der Gothen bestellt. Obgleich der einsichtsvolle Theodorich für die Erhaltung der noch vorhandenen Werke der alten Kunst Sorge trug, und auch große Bauwerke aufführen und Bildsäulen errichten ließ; so geben doch die wenigen Ueberbleibsel davon keinen vortheilhaften Begriff vom herrschenden Geschmack. Uebrigens wurden diese Arbeiten nicht von den Ueberwindern, den Gothen, sondern von einheimischen Italienern verfertigt. 17) Bis zum zwölften Jahrhundert verfiel nun die Kunst, mehrentheils dem neugriechischen Geschmack sich anschmiegend,

---

Vortheil gebracht, daß seine Kirchen nicht so sehr, wie die im Abendlande mit ganz unwürdigen, albernen, lächerlichen oder Abscheu erregenden Vorstellungen angefüllt wurden. Sie gab hingegen den Bildern eben dadurch, daß sie von keinem das Gemüth ergreifenden Kunstgenius beseelt sind, etwas Götzenartiges, was dem Aberglauben förderlich ist.

16) S. Heyne's Abhandlung über die Fortdauer der Künste in Constantinopel im XI. und XIII. B. der Commentat. Soc. Götting.

17) Sartorius Versuch über die Regierung der Ostgothen in Italien. 1804. K. IX. S. 164 — 174, u. Manso Geschichte des ostgoth. Reiches. S. 139. ꝛc., 396. ꝛc.

immer tiefer in Barbarei, bis endlich die Ausbeute der Kreuzzüge und der aufblühende Wohlstand der freien Städte in Italien und am Niederrhein ihr wieder neues Leben verliehen. Doch konnte sie sich nur mühsam erheben, und lange noch (bis nach Cimabue) dienten ihr die byzantinischen Werke mehr oder weniger zu Vorbildern. Nur sehr allmählig wurde die Kunst zur Einfalt und zum Studium der Natur zurückgeführt. 18) Cimabue's herber Großartigkeit fehlten die Anmuth und die edlen Formen, die man bei Giotto schon mehr antrifft, der auch seinen Figuren mehr Handlung und freiere Bewegung gab. 19) Massaccio (geboren 1417, schon gestorben 1443) machte schon einen großen Schritt weiter. Großartig, treu, wahr, anspruchlos in der Nachahmung der Natur, alles kleinlich Suchende, alles eitel Prahlende abweisend, faßte er das Leben in seinen tiefsten Beziehungen, das Herz in seinen innersten Regungen auf, und prägte alles von innen heraus in klaren, sichern, allverständlichen Zügen und Formen aus. (W. Müller im Hermes. 1821. III. St. rc. S. 204). Vasari sagt von ihm: Le cose fatte innanzi a lui si possono chiamar dipinte, e le sue, vive, verace e naturale, fan che ne un maestro di quella età si accosto a moderni quanto costui. Er hat mitunter schon raphaelische Köpfe. Er gibt jeder Figur den ihr eigenthümlichen Ausdruck. In ihrer Stellung und Bewegung herrscht Einfalt; so auch schon in seinen Gewändern, indem er dem kleinlichen Faltenwurf entsagte. Die Figuren treten natürlich hervor. Das Nackte hat Wahrheit, die Färbung ist zart und harmonisch. (Vergl. Kunstblatt. Tüb. 1825. Nro. 81 und 82).

---

18) Treffliche Bemerkungen darüber finden sich in Rumohrs Aufsatz im Kunstblatt Nro. 11, des Jahrg. 1821, des Morgenblatts S. 43 f.
19) Rumohr im Kunstblatt Nro. 32, Jahrgang 1821.

Seit der Wiederherstellung der Künste am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts sind dann unsre größten Meister, welche die Christentempel verherrlicht haben, bei jenen vortrefflichen Kunstgebilden des Alterthums, um sich den ächten schönen Styl anzueignen, in die Schule gegangen. [20] Erst später kam die Frage zur Erörterung: ob und wie ferne dies zu billigen sey? Der Kenner und Bewunderer der unsterblichen Werke eines Raphaels von Urbino könnte statt aller Antwort auf die himmlischen Schönheiten dieser Werke selbst hinweisen. Der große Vorzug derselben vor denen von Raphaels Lehrmeister, dem Perugino, der das Ideal des Schönen in der Antike noch nicht studiert hatte, wird jeden Unbefangenen überzeugen, welchen Schwung dieses Studium, dem der große Seelenmaler Raphael zu Rom sich widmete, seiner Kunst verliehen habe. Man mag die fromme Gutmüthigkeit, Ruhe und Einfalt in den bessern Werken der frühern florentinischen,[21] altniederländischen und niederrheinischen Schulen noch so sehr anpreisen, man wird doch gestehen müssen, daß die ausnehmend

---

20) Nebst Vasari ist hierüber Lanzi der stärkste Gewährsmann (Hist. pittor. T. II. P. II. L. 3. p. 105); noch stärker jedoch sprechen dafür die Werke der Maler selbst.

21) Man betrachte z. B. mit unbefangenem Auge die Zeichnungen nach Cimabue, Tafi, Buffalmacco, Guido da Sienna und Giotto (alle vom XIII. Jahrhundert.) in der Gebrüder Riepenhausen Geschichte der Malerei in Italien. I. Thl. Tübingen. 1810, auch in Agincourt histoire de l'art, oder die Originale selbst zu Florenz, zu Aßis und anderwärts. (Vergl. Kunstblatt 40 und fg. vom Jahr 1821). Nicht alles ist hier zu tadeln; manches vielmehr zu lernen. Die Composition ist zum Theil wacker, und der Ausdruck oft in hohem Grade wahr, fromm und herzlich. Aber wie weit ist alles noch von der Vollendung und vom Idealen! Dies gilt auch von Fiesole und Massaccio,

größere Vollendung in Zeichnung, Haltung, Kolorit, Harmonie, die sich in den raphaelischen Werken offenbart, und noch mehr sein Idealisches, der Würde der Religion weit mehr entspreche, und, wenn seine Figuren edler, erhabener und in jeder Hinsicht vollendeter sind, sie deswegen nichts an religiösem Sinn, frommer Innigkeit und himmlischer Ruhe und Freudigkeit (den Kennzeichen des Göttlichen) im Vergleich mit jenen der frühern Schulen verloren haben. Mit Recht warnt der ächte Kenner den Lehrling, sich von dem Gefälligen an manchen Werken aus der Zeit des Verfalls und der Ausartung der Kunst in leere oberflächliche Manier nicht bestechen zu lassen, und lenkt statt dessen sein Augenmerk auf den innern Werth der zwar fehlerhaften Werke aus der Zeit vor der Kunstvollendung, die aber doch von einer genialen Kraft zeugen, welche die Morgenröthe dieser Vollendung herauf zu führen half. Man mag daher Jünglingen von ausgezeichneten Anlagen zur Kunst immerhin mit Lanzi (Storia pittorica d'Italia) vorerst das Studium der Vorgänger Raphaels empfehlen, bevor sie zum Studium dieses Göttlichen in der Kunst sich wagen, damit sie gleichsam mit Ihm die gleiche Schule machen, und so zugleich vor der Nachahmerei und vor den Verirrungen, Mißgriffen und Ausartungen der nach-raphaelischen Schulen geborgen bleiben. Dies kann jedoch dem Vorzug der Werke Raphaels, als idealer Vorbilder, ihrem ganzen Charakter nach, nichts benehmen. „Holbein und Albrecht Dürer, sagt Winkelmann, 22)

Lippi und Dom. Ghirlandajo und selbst von Perugino, wenn gleich diese Meister schon in Vielem weit besser sind, als jene. S. die Gemälde der ältesten florentinischen Maler Massaccio, Masolino, Lippi, Gaddo, gest. von C. Lasinio. 12. Bl.

22) Geschichte der Kunst der Alten. I. B. 3. K.

die Väter der Kunst in Deutschland, haben ein erfreuliches Talent in derselben gezeigt, und wenn sie, wie Raphael, Correggio und Titian die Werke der Alten hätten betrachten und nachahmen können, würden sie eben so groß wie diese geworden seyn, ja diese vielleicht übertroffen haben." Dies gilt in Ansehung der genannten beiden deutschen Meister vorzüglich nur in Hinsicht der Umrisse und Gestalten. Zu loben ist insbesondere bei Albrecht Dürer, als christlichem Maler der Ernst und die Strenge des Styls, der Reichthum und das Bedeutungsvolle in seinen Compositionen neben großer Einfalt, und der unbeschreibliche Fleiß in der Ausführung. Das Herbe, Düstere, Schroffe, Eckige, Ungelenke, oft Unpassende und Ungraziöse in seinen Werken kommt auf Rechnung der deutschen Zeitumgebung und der Unkenntniß der Antike. — Was jedoch das Ideale betrifft, zu dem das Kunstgenie jener deutschen Meister sich nie erhob, so liegt allerdings der Keim davon schon in den Werken von Fiesole, Massaccio, Perugino und mehreren andern alten Malern zu Florenz; allein die Vollendung in jeder Beziehung erblicken wir zuerst in Raphaels Schöpfungen. Idee und Ausdruck verschmelzen sich hier an sinnlich vollendeten Gestalten im innigsten, reinsten Einklang. Und so muß es in jedem wahren Meisterwerke seyn. — Die Hand des Künstlers soll nichts ausführen, was er sich nicht vorerst im Geiste gebildet hat. 23) Der größte Maler ist es gerade dann am meisten, wenn er, noch ohne Pinsel in der Hand, im Geist arbeitet. Wenn die Idee nicht aus des Künstlers Innerm quoll; so wird sein, auch sonst schönes Bild

---

23) Dies war der Hauptgrundsatz des Dominichino. S. Füßlis Künstler-Lexikon. Art. Zampieri. S. 6130.

kalt und seelenlos seyn. 24) Wenn ihm aber die Kunst abgeht, seine Schöpfungen richtig und lebendig, mit Würde und Anmuth zu gestalten; so wird man zwar mehr oder weniger die durchschimmernde Idee und das Genie des Künstlers bewundern, aber an der Ausführung Vieles ungern vermissen. Weil der Weg vom Kopf zur Hand weit ist, bedarf es vieler Uebung, bis diese jenen ganz verstehen und ihm dergestalt folgen lernt, daß sie gleichsam instinktmässig die Ideen in Meisterwerken ausdrückt. Der Stufen zur künstlerischen Vollendung sind unzählig viele. Nichts ist zugleich erfunden, und zur Vollendung gebracht worden. 25) In den alten Gemälden vor der vollkommenen Wiedergeburt der Kunst stößt man vielfältig auf Unkunde in der zweckmässigen Anordnung des Ganzen und der Gruppen, in der Perspektive und im Helldunkel, in der Reinigkeit und Leichtigkeit der Umrisse und in der Darstellung des Licht- und Luftkreises, in welchem Alles sich bewegt. 26) — Man ließ ausser Acht, daß Hände und Füße eben so gut ihre Physiognomie haben, wie der Kopf, und daß, wenn nicht Alles zusammenstimmt, der Eindruck verfehlt werde. — Der Schöpfer legte die herrlichste Pracht in die Erfindung seiner Werke, und die größte Sparsamkeit in ihre Ausführung. Jene Künstler hingegen wurden nicht selten karg und dürftig in der Erfindung, und nur prächtig in der Ausführung. — Indessen findet man in manchen ihrer Werke so viel

---

24) Wohl deswegen copirte Nikolaus Poussin nie Gemälde, selbst die von ihm bewundertesten nicht, und hielt es für besser, solche fleißig zu betrachten, und reiflich darüber nachzudenken. Doch möcht' es keinem jüngern Künstler schaden, einige Copien ganz vorzüglicher Stücke zu versuchen.

25) Quintilian Instit. Orator. L. IX. C. 4.

26) Infelix operis summa, quia ponere totum nescit. Horat. Ars poet. V. 34.

Treffliches, Bewunderungswürdiges, daß der Liebhaber wohl thut, sich die Freude an solchen Freunden durch ihre Mängel und Fehler nicht verkümmern zu lassen. Nur der nach Vollendung strebende Künstler darf sie nicht übersehen. Dieser anerkenne überall das Gute, aber nur das Bessere, das Beste diene ihm zum Vorbild! — Störend sind bei jenen alten Malern, besonders in ihren Darstellungen aus der heiligen Geschichte die oft an das Gemeine streifende Natürlichkeit, die häufige Ueberladung mit Nebendingen, die nicht zur Hauptsache gehören und oft die Aufmerksamkeit von ihr abwenden, die Verzerrung im Ausdruck der Leidenschaft. Das Kindliche erscheint hier nicht selten kindisch, das Fromme frömmelnd. — Man vermeide diese Fehler, aber übersehe dabei nicht, wie die nämlichen Gemälde durch Wahrheit und Lebhaftigkeit, durch fromme Einfalt und Reinheit des Sinnes ein wahrhaft christliches Gemüth mit einer ganz eigenen Zauberkraft ansprechen. Jedem Verdienst seine Krone! — Wer könnte Hemmelings Meisterwerke zu Brügges 27), z. B. seine Geburt des Herrn, seine Vorstellung im Tempel, seinen heiligen Christoph, oder Schoréels sterbende Maria, oder des Unbekannten Anbetung der drei Weisen (zu Köln), oder des Joh. van Eick 28)

27) Vie des peintres Flammands par Descamps T. I. p. 13. Ein handschriftliches Brevier in der St. Markusbibliothek zu Venedig ist reich an herrlichen Miniaturen von Hemmeling aus dem alten und neuen Testament und der Legende. Vergl. Kunstbl. 1823. Nro. 14.

28) Nicht sowohl des Erfinders der Oelmalerei, als des genialen Verbesserers einer schon lange bestandenen, von Byzanz über Deutschland verbreiteten Kunstübung, die nach van Eick sehr schnell die Malerei in Tempera ganz verdrängte. Vergl. Lanzi (ed. 4.) III. 228. Cicognara Stor. della Scultura. II. 99. G. Fr. Waagen über Hub. und Joh. van Eick. Breslau. 1812. S. 124. rc.

Verkündung und seine Opferung Mariä, und ähnliche Stücke, 29) in Boisserées Gallerie zu Stuttgart 30) anschauen, und nicht dem holdseligen Ideal christlicher Kunst huldigen, das in dem frommen Gemüthe dieser Künstler sich gebildet hatte? Wer sollte bei ihren Meisterwerken, über der Bewunderung des Idealen in den schönen, würdevollen Gesichtern, deren hoher und tiefer Ernst durch die Heiterkeit der Umgebungen von Natur und Kunst und Szenen des gemeinen Lebens so schön gemildert wird, nicht gern der Kritik entsagen, zu welcher selbst in ihnen, noch weit mehr aber in den Werken der minder großen Meister ihrer Schulen, Verzeichnungen in Händen und Füßen und so manches Fehlerhafte in den Gewändern, besonders das Harte ihres vieleckigen Faltenwurfs, wohl auch in der Harmonie der Farben und der Composition aufruft? — Lauter Fehler, 31) welche Raphael und seine besten Zeitgenossen und Schüler zuerst aus dem Gebiete der Malerei verbannten, von denen daher der

---

29) S. das Kunstblatt Nro. 57 zum Morgenblatt für gebildete Stände v. 1820. Was Schoréel betrifft, so überlebte er den Raphael, und hatte während seines langen Aufenthalts in Italien und in Rom selbst gewiß die besten Gemälde von Raphael gesehen. — Es ist bekannt, daß er sie vor allen andern studierte. Kein Wunder, daß man Spuren der Nachahmung von Raphael in einigen Werken Schoréels findet. S. Vie des peintres Flammands par Descamps T. I. p. 54. Johanna Schopenhauer, Joh. van Eick. II. 62. und fg.

30) Diese Gemälde sind zum Theil schon in Steinabdrücken von Strixner erschienen. (S. Kunstblatt Nro. 13. Jahrgang 1821.)

31) Von denen sich jetzt in den getreuen Steindrücken von Strixner jedermann überzeugen kann.

Ausdruck des Schönen in ihren Werken höchst selten geübt wird. Man sieht es diesen Werken an, daß ihren Urhebern stets des Theognis goldner Spruch vor der Seele geschwebt: „Schön sey, was uns gefällt; das Schöne nur soll uns gefallen.“ Auch findet auf sie, was unser trefflicher Dichter sagt, volle Anwendung:

„Was schöne Seelen schön empfunden
Muß trefflich, muß vollkommen seyn!“ 32)

Nicht sowohl die Schönheit der Formen, das Kolorit, das Helldunkel, kurz das Aeußere, Materielle, sondern das tiefe Gemüth, die schöne Seele ist es, wodurch Raphael so mächtig wirkt, und wodurch er sich aller Herzen so gewaltig bemeistert. 33) Es ist übrigens keineswegs wahrscheinlich, daß von den Gemälden von Johann van Eick 34) (geboren um 1400), von Hemmeling,

---

32) Fr. Schiller. Die Künstler.

33) J. P. Eckermann, Beiträge zur Poesie. Stuttg. 1824. S. 251.

34) Den Joh. van Eick übertrifft zwar Massaccio an Idealität und Großheit in den Charakteren, so wie im Kunstgerechten der Composition, und, wenn auch nicht in der Richtigkeit, doch in der Vollendung der Zeichnung der Körper und im reinern und edlern Geschmack der Gewandung. Dagegen kommt van Eick dem Massaccio in der Strenge und Objektivität der Auffassung wenigst gleich, wo nicht zuvor, und ist ihm in der Kenntniß des menschlichen Kopfs, so wie in dem Plastischen, der Naturwahrheit und Lebendigkeit alles Vorgestellten schon sehr überlegen, und läßt ihn in der Art zu malen, in der Färbung, zum Theil auch der Perspektive, der Ausbildung der Landschaft und aller andern Naturwerke, weit hinter sich. Waagen, über Hub. und Joh. van Eick. S. 16[illegible]. Derselbe bemerkt S. 1[illegible] sehr richtig: „Die so vielen kleinlichen, unnatürlichen Brüche in der Gewandung der meisten

von Israel von Mecken und andern berühmten Niederländern dem Raphael Nichts zur Anschauung gekommen sey. Aber, obgleich er die schöne Färbung und manches Anmuthige daran freudig anerkannt haben wird; so fühlte er sich doch wohl zu ihrer Schule minder, als von Massaccio und andern Lichtern der Florentinerschule angezogen, zumal, nachdem er in dem Studium der Antiken und der Natur seinen Geschmack und sein eigenes Ideal ausgebildet hatte.

Beim Zeichnen will R. Mengs, daß man immer an's Malen, und beim Malen, daß man an's Zeichnen denke. Wie richtig! Nur zu oft thut eines dem andern Abbruch. Dem vollkommenen Bild wird man es aber nicht ansehen, daß der Maler mehr auf das eine als das andere gedacht habe.

Was von den altflorentinischen und niederrheinischen Meistern 35) unsern aufstrebenden Künstlern am meisten zu wünschen ist, was sie sich am eifrigsten daraus aneignen sollten, ist weniger noch der herrliche Glanz der Farben und der Reichthum der Erfindung (dies findet man auch bei Rubens und Paul von Verona), als die Einfalt eines reinen Gemüths, der fromme kind-

---

Werke der oberdeutschen Schule zeigt sich zwar bei Joh. van Eick in einzelnen Spuren, verschwindet aber in seinen spätern Werken, und noch mehr in denen seiner Schüler. Obgleich die Gemälde jener Schule durch Frische und Pracht der Färbung sich auszeichnen, so hat doch das Fleisch nicht die Naturwahrheit im Tone; in den Schatten herrscht nicht die Wärme und Klarheit, die übrigen Farben haben nicht die Reinheit, Glut und Durchsichtigkeit der alten Niederländer. Eben so halten sie mit diesen in der Regel in der Ausführung der Köpfe den Vergleich nicht aus."

35) Mit denen in da Fiesole's und Joh. Bellinis Werken manche Analogie wahrnehmbar ist.

liche Sinn, der aus ihren Werken athmet. Meistens schwebt über dem Ganzen eine gewisse heilige Stille und Ruhe, und der Ernst der Figuren wird durch eine besondere Heiterkeit in den Umgebungen gemildert. Unverkennbar besteht hierin das Hauptverdienst der Schulen von Massaccio und van Eick, und es ist sich nicht zu verwundern, daß noch jetzt reine, zur Andacht sich hinneigende Seelen von ihren Bildern sich so stark angezogen fühlen; sie finden darin eine Verwandschaft, eine Aehnlichkeit mit ihren kindlichen Ideen vom Reiche des Himmels. Die kindlich-fromme Stimmung der Seele, ohne welche sich in der christlichen Kunst Nichts wahrhaft Erhabenes und Andacht erweckendes hervorbringen läßt, hat auch Raphael aus der Schule des Perugino mit sich gebracht, und nie von ihr gelassen, auch nachdem er schon im Studium der Antike weit vorgerückt war. Die größten Maler, wie die größten Dichter waren die einfachsten und wahrsten. Wie gewisse Gifte, gibt die Lüge und Uebertreibung den Farben höhern Glanz, zerfrißt aber den Grund des Gemäldes. So entlehnt auch der beste Styl immer seinen vorzüglichen Glanz von der Einfalt und Wahrheit. Immer und überall war die Bewahrung des Allerheiligsten jungfräulichen Händen anvertraut. Nur ein einfältiges, heiteres, schuldloses Gemüth vermag das Höchste in der Kunst zu erreichen. Denn dieses Höchste liegt in dem Einfachen, das mitten aus dem Mannigfaltigen hervorstralt. In allen Meisterwerken der Kunst ist diese recht hervorgehobene Simplizität das Siegel der Vortrefflichkeit. Darin besteht eben die Virtuosität in der Kunst, ihre Werke so zu machen, daß man gar nichts von der Kunst an ihnen wahrnimmt. 36) Sie ist das eigentliche Medium,

---

36) Vergl. G. Lessing Antigötze. I. 8. II. 7.

wodurch es uns möglich wird, das Schöne, das in der Wirklichkeit vielfältig gestört, geschwächt und verwirrt erscheint, in seiner Reinheit darzustellen. Auch hat die ächte Kunst eine ganz eigene Kraft, unsere geistigen Vorstellungen, besonders die vom Göttlichen, zu reinigen und zu verklären.

Es ist kaum denkbar, daß ein Rubens die besten Werke der van Eick, Hemmeling u. s. w. nicht gekannt habe. Aber ob er ihren Werth je gefühlt? möchte man billig bezweifeln. Im Gefühl eigener Virtuosität mochte er sich wohl himmelhoch über sie erhaben dünken, gleichwie Lukas Giordano über die ältern Florentiner. Interressant hätt' es aber seyn müssen, einem Gespräche des Rubens über das Verdienst der altniederländischen Schule in Gegenwart ihrer Werke zuzuhören. Wie wird er darüber geurtheilt haben, er, der bei den glänzenden Bildern von Julio Romano, Paul Veronese und Titian in die Schule gegangen war, und seinen Ruhm darin suchte, sie an Pracht noch zu übertreffen? Dieser blendende Schimmer seiner Werke hat ohne Zweifel nicht wenig beigetragen, jene altniederländischen Meisterwerke der Beachtung der Kunstfreunde lange Zeit zu entziehen.

Das Studium der Natur ist dem christlichen Künstler allerdings eben so nothwendig, ja nothwendiger noch, als das der Antike. Das eine schließt das andere nicht aus, und beide können mit einander gehen, ohne sich gegenseitig Abbruch zu thun. Ist doch die schöne Natur die älteste Antike, und besteht nicht ein Hauptverdienst der Bildwerke, welche das Alterthum als die vollendetesten bewunderte, in ihrer großen Naturwahrheit? Indessen lehrt die Betrachtung der schönen Antike den Künstler Schönheiten in der Natur entdecken, die er mit bloßem Auge ohne Erregung und Bildung des idealen Sinnes durch die

Antike wohl nie würde wahrgenommen haben. 37) Hingegen muß der Künstler, mag er in der Natur oder Antike sein Vorbild, oder seine Studien suchen, in beiden Fällen sich vor der Nachahmerei, die den Geist, die Seele, das Lebendige verfehlt, hüten. Das Nachahmen der Antike kann zur Trockenheit und Einförmigkeit führen; das Nachahmen der Natur zu fahrlässigen Ausschweifungen über den Zweck verschönernder Kunst. Was nutzt die glühende, die schönste Natur vor deinen Augen dir; was frommt dir das gebildeteste der Kunst rings um dich her, wenn liebevolle Schöpfungskraft nicht deine Seele füllt, und in den Fingerspitzen dir nicht wieder bildend wird? (Göthe's Werke 1806. I. 207.) Die Natur nachahmen darf für den Künstler nichts Geringeres seyn, als ein Bestreben seine Kunstfertigkeit der Natur gleich zu machen, so, daß das Werk der Kunst als das Werk der Natur erscheine. — Es gibt aber in der Nachahmung der Natur viele Stufen. Nicht nur Rubens und Jak. Jordäns sind Maler nach der Natur; auch Titian, auch Raphael sind es. Aber Raphael strebte nach der höchsten Schönheit, die in der Natur möglich ist; Titian nach der höchsten Schönheit, die die Natur seinem Auge darbot; Rubens hat die Natur durch sein Kolorit und seine Lichtvertheilung zu verklären gesucht; sein Schüler Jordäns begnügt sich die Natur mit Wahrheit darzustellen.

Die Kunst der Alten zeigt sich uns erhaben, groß, schön, über der Natur im Reiche der Ideen schwebend. Und doch läßt

---

37) Vergl. Winkelmann Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke.

sich das Schöne ihrer Formen theilweise in der Wirklichkeit wiederfinden, und gerade die höchste Erhebung des Geistes in der Kunst kann nur durch die natürlichsten Formen zur Anschauung gebracht werden. Die Antiken dringen sich daher dem jungen studirenden Künstler nicht zu unbedingten Mustern auf, sondern setzen ihn vielmehr gegen die Natur in Freiheit, zeigen ihm den Weg, sich derselben zu höhern Zwecken zu bedienen. — 38) So wird die Antike für den Künstler eine zweite Natur, oder vielmehr ein Spiegel, worin er die Natur verklärt und in reiner Schönheit erblickt. Damit er aber das Vorzügliche in den Kunstwerken sowohl als in der Natur, die ihm zur Anschauung kommen, sich mit Vortheil aneigne, bedarf er eines glücklichen Instinkts. Dem Genie wird dies immer am besten gelingen. Doch ist auch ein hoher Grad von Scharfsinn dazu nöthig. Immer wird des Künstlers Form hinter der Kraft, Eindringlichkeit und innern Vollendung der Naturformen zurückbleiben. Aber er kann die ganze Fülle der Naturformen mit klarem Sinn erfassen, sie mit Geist und Gewandtheit sich mehr und mehr aneignen, und sie dann für menschliche Zwecke selbstthätig verwenden; und da sein Zweck nicht blos Nachahmung von Gestalten, sondern Darstellung von Ideen ist, so kann er die Schönheit, die er in der Natur aufgefaßt, durch den Ausdruck der Ideen, den er ihr verleiht, geistig veredeln. 39) Was die Natur entwirft, wird so von der Kunst vollführt. 40) De Pile unterscheidet in der Malerei

---

38) Winkelmann und sein Jahrhundert. S. 298. rc.

39) Vergl. die Aufsätze von Rumohr und Schnorr im Kunstblatt 1825. Nro. 75 u. 76.

40) Wielands Musarion im III. Buche.

das einfache, gemeine Wahre nach der Natur, und das idealische, 41) wovon die gehörige Verbindung das Höchste in der Kunst hervorbringt. 42) Eben in dieser Verbindung ist Raphael unübertroffen; ein vollkommener Meister im Ausdruck, aber noch mehr in der Idee. 43) Seine Madonnen sind dem Styl der Antike gemäß; sie sind aber auch der schönen Natur nachgebildet. Tiefes, geistiges Studium der Natur sowohl, als der Antike gieng der Hervorbringung dieser trefflichen Gebilde voraus, und liegt ihr zum Grunde. Der Kopf der Madonna della Sedia z. B. würde, was die schöne Form betrifft, jeden Künstler des Alterthums ehren. Nun wird versichert, dem Meister habe, wie zu vielen andern Gemälden seine Geliebte (die Fornarina) auch zu diesem Bilde gesessen, und in der That erkennt man daran ihre Hauptzüge. Aber wie veredelt sind sie nicht zur Würde der reinsten Jungfrau und der liebenden Mutter, und zwar der Mutter des Göttlichen ohne Gleichen! — 44) Wenn

---

41) Im Allgemeinen scheint mir folgende Definition richtig zu seyn: l'ideal c'est le réel, moins l'individuel. Fragmens philosophiques par Victor Cousin. Paris. 1826. p. 333.

42) Einleitung in die Malerei aus Grundsätzen. Leipzig. 1760. S. 23—28.

43) Von ihm gilt das Lob, das Plinius dem griechischen Maler Thimantes gibt: In omnibus ejus operibus intelligitur plus semper quam pingitur; et cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est. Liv. XXXV. C. 10.

44) Vergl. Lanzi Storia pittor. I. 408. Aehnliches wird erzählt von dem Modell, dessen sich Guido Reni zu seiner besten Magdalena bediente (Lanzi T. II. P. II. p. 195.), womit er aber das Studium der Köpfe in der Gruppe der Niobe verband; von Franz Albani, dem seine Frau und Kinder, die sehr schön waren, zu Modellen dienten; von Dominichino, dem seine geliebte Frau Vorbild für viele Bilder war; von Christoph

aber jetzt Jemand auftritt, und sagt: An der Antike sey das Leben in den Formen erstarrt, und das Wirken selbst des Geistes in blendenden Umrissen gefesselt, hingegen in den Werken der christlichen Malerei vor Raphael, deren Meistern der Blick auf die Antike noch nicht gestattet war, stelle sich die Natur ganz nach dem Leben dar;" 45) so kann man zwar

---

Allori (Museo Florent. I. 146), von Filippo Lippi (Quants Streifereien im Geb. d. Kunst, II. 66) u. v. A. So wissen wir auch, daß mehrere antike Statuen von Göttinnen, nach dem Ebenbilde schöner Weiber gemacht wurden. (Plin. XXXV. 10. Winkelmann Einleitung zu den Monument. inedit. C. IV. §. 13.) Auch wird der aufmerksame Beobachter noch jetzt vorzüglich in den Gegenden, wo Raphael, Correggio, Dominichino, Titian und andere große Meister lebten, den Styl der Gesichtsbildung, besonders unter den Frauen gewahren, der in ihren Werken vorherrschend ist. — Im Allgemeinen kann das Anbringen wirklicher Ebenbilder in Charakterbildern eben so wenig, als in der Darstellung des Idealen gebilligt werden. Charakter und Ideal werden dabei leicht zu sehr nachgesetzt. Dies zeigt sich bei vielen Gemälden, besonders aus der venezianischen und flammändischen Schule. So theilte Rubens in einer heiligen Familie, welche den Altar einer Kapelle neben seinem Grabmal in der Jakobskirche zu Antwerpen schmückt, die Rollen unter die Glieder seiner Familie, sein Selbst nicht vergessend. (Hofstetter Nachricht von Kunstsachen. I. 89.) So muß in Giorgiones Niederlage des Goliath — David mit des Malers Figur sich begnügen. (T. I. 341.) So entnahmen Paul Veronese, Titian, Bassano ꝛc., gleichwie die alten niederländischen und deutschen Maler, die oft gemeinen Naturen in ihren Gemälden aus ihren nächsten Umgebungen.

45) B. Speth. Die Kunst in Italien. München. 1820. Thl. I. S. 297 u. 299. Aehnliches scheint auch der Verfasser der Schrift: Ueber Nachahmung in der Malerei, Frankfurt. 1818. S. 73, zu behaupten.

zugeben: in den letzten Werken (den vorzüglichsten nämlich) sey mehr gemeine Natur, und mitunter auch eine grössere Mannigfaltigkeit der Sentimentalität zu finden, als in der Antike. Allein ausserdem, daß sie den Antiken in der Richtigkeit der Zeichnung und in der sinnlichen Schönheit und Grazie der Formen, die doch auch der Natur nichts weniger als fremd sind, weit nachstehen, so ist es ein ungerechter Vorwurf gegen die Antike: sie sey starre Form, ohne inneres Leben. Wer hat den pythischen Apoll, die Gruppen der Niobe und des Laookon, wer so manches Basrelief nach dem Homer mit reinem Sinne betrachtet, der nicht gestehen müßte, der schönste Ausdruck eines poetisch-geistigen Lebens sey hier in Klarheit und Fülle gegeben? Allerdings finden wir in den besten christlichen Bildern nicht das Verschmelzen von Form und Idee wie in den altgriechischen Göttergebilden. In jenen herrscht die Idee über die Form. Weil jedoch die Idee aus der edelsten, schönsten Liebe hervorquillt, so soll die Form dabei nichts verlieren. — Wahr ist es ferner, daß im Christenthum eine weit reichere und reinere Ader des Sittlichen, der das Gefühl der Menschenwürde hebenden und belebenden Ideen ströme, als in der Götterlehre der Alten; daß dort der Kampf des Geistes mit den Leidenschaften stärker in Vorschein komme, und daß daher der christlichen Kunst ein viel weiterer Spielraum zu verschiedenartiger Abstufung und Nüanzirung der Empfindungen und der sittlichen Charaktere offen stehe, als der Antike. Um so leichter freilich und vielfacher sind auch die Abirrungen vom wahrhaft Schönen, Erhabenen, Würdigen, welchen der christliche Künstler eben durch die größere Auswahl, die ihm freisteht, ausgesetzt ist. Nichts kann ihn vor diesen Klippen besser sichern, als die stete Vereinigung des Studiums

der Antike mit dem der Natur. Dieser Vereinigung und unmerklichen Mischung, von einem dichterischen frommen Genius hervorgebracht, verdanken wir es, daß in den Meisterwerken des unsterblichen Raphaels das Ideale mit der Wahrheit verbunden ist, und daß es dem nämlichen Meister gelang, seinen Patriarchen den Charakter der Urwelt, seinen Aposteln die höchste Einfalt, seinen Märtyrern des Glaubens stärkste Kraft, seinen Madonnen eine himmlische Anmuth und Würde und seinem verklärten Christus die Göttlichkeit selbst zu verleihen. 46) Solche Kunstwerke sprechen zu unsrer Empfindung eine höhere Sprache; wir können mit dem Vollkommnen nicht schalten und walten, wie wir wollen; wir sind genöthigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst, von ihm erhöht und verbessert wieder zu erhalten. 47) — Des Raphaels Madonnen entzücken nicht durch die Lineamente der Venus von Medizis oder der Niobe, sondern weil in dieser Miene, diesem Lächeln die holde Demuth, die Liebe zum ewigen Sohn, die Reinheit des Gemüths, kurz eine himmlische Anmuth sichtbar ist, und diese sich nicht nur über das Gesicht, sondern auch über die Stellung, die Geberden, die Bewegungen, die Falten der Gewänder mit einer Leichtigkeit verbreitet, die bewundert, nicht nachgeahmt werden kann. — 48) Das Geistige, das Ideale gibt den Raphaelischen Werken den höchsten Werth. Hierin stimmen sie mit der schönen Antike überein. Denn man würde sich sehr irren, wollte man das allgemeine Wohlgefallen an den schönen Werken der besten Zeit

---

46) Lanzi Storia pitt. I. 408, 409.

47) Göthes Propyläen. I. B. I. St. S. XXIII. ꝛc.

48) Missirini in Appl. de la descrizione della Pitture di Raphael a Bellori, p. 257.

zugeben: in den letzten Werken (den vorzüglichsten nämlich) sey mehr gemeine Natur, und mitunter auch eine größere Mannigfaltigkeit der Sentimentalität zu finden, als in der Antike. Allein ausserdem, daß sie den Antiken in der Richtigkeit der Zeichnung und in der sinnlichen Schönheit und Grazie der Formen, die doch auch der Natur nichts weniger als fremd sind, weit nachstehen, so ist es ein ungerechter Vorwurf gegen die Antike: sie sey starre Form, ohne inneres Leben. Wer hat den pythischen Apoll, die Gruppen der Niobe und des Laookon, wer so manches Basrelief nach dem Homer mit reinem Sinne betrachtet, der nicht gestehen müßte, der schönste Ausdruck eines poetisch-geistigen Lebens sey hier in Klarheit und Fülle gegeben? Allerdings finden wir in den besten christlichen Bildern nicht das Verschmelzen von Form und Idee wie in den altgriechischen Göttergebilden. In jenen herrscht die Idee über die Form. Weil jedoch die Idee aus der edelsten, schönsten Liebe hervorquillt, so soll die Form dabei nichts verlieren. — Wahr ist es ferner, daß im Christenthum eine weit reichere und reinere Ader des Sittlichen, der das Gefühl der Menschenwürde hebenden und belebenden Ideen ströme, als in der Götterlehre der Alten; daß dort der Kampf des Geistes mit den Leidenschaften stärker in Vorschein komme, und daß daher der christlichen Kunst ein viel weiterer Spielraum zu verschiedenartiger Abstufung und Nüanzirung der Empfindungen und der sittlichen Charaktere offen stehe, als der Antike. Um so leichter freilich und vielfacher sind auch die Abirrungen vom wahrhaft Schönen, Erhabenen, Würdigen, welchen der christliche Künstler eben durch die größere Auswahl, die ihm freisteht, ausgesetzt ist. Nichts kann ihn vor diesen Klippen besser sichern, als die stete Vereinigung des Studiums

der Antike mit dem der Natur. Dieser Vereinigung und unmerklichen Mischung, von einem dichterischen frommen Genius hervorgebracht, verdanken wir es, daß in den Meisterwerken des unsterblichen Raphaels das Ideale mit der Wahrheit verbunden ist, und daß es dem nämlichen Meister gelang, seinen Patriarchen den Charakter der Urwelt, seinen Aposteln die höchste Einfalt, seinen Märtyrern des Glaubens stärkste Kraft, seinen Madonnen eine himmlische Anmuth und Würde und seinem verklärten Christus die Göttlichkeit selbst zu verleihen. 46) Solche Kunstwerke sprechen zu unsrer Empfindung eine höhere Sprache; wir können mit dem Vollkommnen nicht schalten und walten, wie wir wollen; wir sind genöthigt, uns ihm hinzugeben, um uns selbst, von ihm erhöht und verbessert wieder zu erhalten. 47) — Des Raphaels Madonnen entzücken nicht durch die Lineamente der Venus von Medizis oder der Niobe, sondern weil in dieser Miene, diesem Lächeln die holde Demuth, die Liebe zum ewigen Sohn, die Reinheit des Gemüths, kurz eine himmlische Anmuth sichtbar ist, und diese sich nicht nur über das Gesicht, sondern auch über die Stellung, die Geberden, die Bewegungen, die Falten der Gewänder mit einer Leichtigkeit verbreitet, die bewundert, nicht nachgeahmt werden kann. — 48) Das Geistige, das Ideale gibt den Raphaelischen Werken den höchsten Werth. Hierin stimmen sie mit der schönen Antike überein. Denn man würde sich sehr irren, wollte man das allgemeine Wohlgefallen an den schönen Werken der besten Zeit

---

46) Lanzi Storia pitt. I. 408, 409.
47) Göthes Propyläen. I. B. I. St. S. XXIII. ꝛc.
48) Missirini in Appl. de la descrizione della Pitture di Raphael a Bellori, p. 257.

griechischer Kunst dem Sinnenreiz zuschreiben. Dieser ist hier minder als bei vielen Bildwerken von weit geringerer Vollendung. Was an jenen Werken so allgemein und zu allen Zeiten hohes Wohlgefallen erregt, ist die reine durch nichts gestörte Harmonie aller Theile mit einer Idee. Was aber den technischen (formellen), freilich nur dem scharf geübten Kennerauge bemerkbaren Vorzug der Antiken betrifft; so setzt ihn Winkelmann 49) darein, daß ihre idealischen Figuren, wie ein durch das Feuer gezogener ätherischer Geist, von jeder menschlichen Schwachheit befreit scheinen, so, daß man an ihnen weder Sehnen noch Adern bemerkt. Die Begränzung auf den äussersten Punkten der Oberfläche, über die sich ein frischer Lebenshauch verbreitet, sollte dem göttlichen Wesen gleichsam einen Scheinkörper geben, ohne aus irdischem Stoff gebildet zu seyn, noch an der menschlichen Nothdurft Theil zu nehmen. — Auch ihre Bilder von Helden rückten die Künstler, mit Beobachtung eines sehr feinen Unterschiedes bis an die Grenze dieses Ausdrucks von Göttlichkeit. — 50) Leiden und Genuß stören nicht das schöne Ebenmaß der Züge, entadeln nicht die Stellung, zerren nicht an der Fülle der edeln Gestalt. — Warum sollte der christliche Künstler bei Darstellung der Ideale seiner Religion nicht nach dem nämlichen Vorzug streben? — Mir scheint, Raphael, Correggio und einige Andere haben dies mit gutem Erfolg gethan. Der Seelenausdruck ihrer Gebilde ist zwar mannigfaltiger und lebhafter, als in der Antike, und sie haben dagegen vielleicht weniger blos

49) Einleitung zu den Monumenti antichi inediti.

50) Vergl. K. IV. §. 15 — 25. G. Forster, die Kunst und das Zeitalter, in d. Kl. Schriften. Berlin. 1794.

sinnliche Lebensfülle; aber wer könnte ihnen deshalb einen hohen Grad von Schönheit der Formen absprechen? — Bis jetzt bleibt Raphael in Ansehung des Idealen der Kunst beinahe unerreicht, sicher unübertroffen. Erhabenheit und Anmuth zeigen sich in seinen Werken so unzertrennlich und in Eins verschmolzen, daß die eine nur der andern Alles zu verdanken scheint. Beide sind Natur und doch weit darüber. Mit der Sicherheit einer jungfräulichen Seele schwebt das Wesen von beiden in einer glücklichen Mitte zwischen jeder Uebertreibung. Raphael war aber auch Schüler sowohl der Antike als der Natur, und dadurch erhob er sich so weit über seinen Lehrmeister Perugino; darum gelang es ihm, ein vorhin noch nie gesehenes Ideal darzustellen, und den Michael Angelo in der Zeichnung, den Leonardo da Vinci in der Färbung, den Bartholomäo della Porta in der Lieblichkeit zu erreichen, wo nicht zu übertreffen. Wie die Werke keines Andern sind die des Raphaels Muster der so schweren und seltenen Vereinigung des Idealen und des lebendigen Individuellen aus der Wirklichkeit. Doch hatte Raphael einen Vorgänger in der dramatischen Zusammenstellung und im Ausdruck der Charaktere und Leidenschaften an Leonardo da Vinci, der auch dem Michael Angelo in der Beachtung der Antiken und im anatomischen Studium, und dem Correggio in der malerischen Beleuchtung und Anmuth vorangieng. Im redlichen Streben nach den Vorzügen des Meisters verriethen indessen Raphaels Schüler nur zu bald nach seinem Tode ihr Unvermögen, das Ideale und das Natürliche auf die Weise zu vereinigen, aus welcher die Vollendung seiner Werke hervorgegangen war. Dem Julio Romano, seinem liebsten Schüler und Gehülfen, mangelte es gewiß weder an Genie, noch an tiefem Studium der Antike sowohl, als der Natur. Aber dieses Studium tritt in seinen Werken so stark und grell hervor, daß

alle Grazie daran verschwindet, nicht nur die der Antike, sondern auch die der Natur, und daß seine Schöpfungen in ihm weit eher den Schüler des gewaltigen Michael Angelo als des himmlischen Raphael vermuthen ließen. Er legt gleich dem Michael Angelo den Ausdruck vorzüglich in das hervorspringende Spiel der Muskeln und in die anatomische Wirkung der Gliederbewegungen. Andere aus der Schule Raphaels wendeten ihr ganzes Augenmerk auf die Anmuth und Lieblichkeit in seinen Bildern; sie wählten die Grazie zu ihrer ersten, wo nicht einzigen Aufgabe, und verfielen immer mehr ins Manierirte, indem sie auf die Wahrheit verzichteten, und von der Antike sowohl als der Natur blos einen Schein erborgten, dessen Zauber aber kein Kennerauge bestechen konnte, das sich durch keinerlei Art von Täuschung für die Foderung des wahren Schönen abfinden läßt. Es fehlte ihren Gebilden meistens an lebendiger Seele, frischem Geist, bestimmtem Ausdruck und Charakter und auch oft an Reinheit der Zeichnung, und sie entfernten sich nicht minder von dem Idealen, als von der Natur, indem sie die hohe Einfalt der Antike mißkannten, und einerseits die fromme Einfalt und das viele Treffliche in der alten Schule ganz unbeachtet ließen und anderseits sogar die Muster aus der raphaelischen Zeit zu meistern, zu corrigiren den eiteln Anspruch machten. Wohl mag der wahre Maler der Grazie, Correggio, nicht wenig zu dieser Verirrung beigetragen haben. Seine geistvolle und gemüthliche Grazie ist ein so duftig zartes, die Natur liebewarm, aber leis' umschwebendes Wesen, daß eine Linie mehr oder weniger hinreichte, sie zu zerstören. Er bediente sich gewagter Verkürzungen, und mit halben Tinten und zarten Wiederscheinen brachte er das liebliche Helldunkel hervor, das seinen Gebilden einen eigenen Zauber gibt. Man sieht treffliche Copien nach Correggio, aber Nachahmung

(Nachbildung seiner Gestalten ohne sein Gefühl) wird hier nie gelingen. — Noch gibt es eine dritte Classe von Malern, der Raphaelischen Schule angehörig, die ihren Vorzug einzig in einer ausserordentlichen Lebendigkeit und Kühnheit ihrer Darstellungen suchten. — Allererst wurde dieser Verfall der Kunst in allen Beziehungen von den drei Carracci's zu Bologna recht lebhaft erkannt. Ihrer sinnreichen Anstrengung gelang es, eine Schule zu stiften, die sich die harmonische Vereinigung des Schönen der Antike und der Natur, des Idealen und des Natürlichen zum Vorwurf machte. Die Carracci strebten, ihren Werken alle Schönheiten anzueignen, damit weder die Wahrheit und Kraft durch die Anmuth, noch diese durch jene ausgelöscht werde, und der Zauber des Colorits nur dazu diene, das Verdienst der Composition und der Zeichnung besser hervorzuheben. In den Meisterwerken von Quido, Dominichino und Albani zeigt sich in hohem Grade das Lobenswürdige und das Tadelhafte dieser Schule, welche bei allem Bestreben nach Vollendung es doch nicht immer vermied, entweder wegen zu ängstlicher Nachahmung der Antike in plastische Kälte oder durch zu treue Nachahmung der Natur in's Unedle zu verfallen. Die Venezianische Schule gieng hierin wohl am weitesten. Bei allem Reichthum an Farbenglanz, an Menge von Figuren, an Gewändern, an Verzierungen jeder Art blieb sie arm an Ideen. Alle ihre Werke sprechen stark zu den Sinnen, die meisten aber wenig und schwach zu Geist und Gemüth. 51)

51) Titian bildet eine abgesonderte Schule. Ihm war weder um grandiöse kühne Zeichnung, noch um idealische Anmuth, noch um lebendigen Seelenausdruck zu thun, sondern um die Wahrheit der Natur in ihrem vollen Glanze, was er durch seine herrliche Färbung und seine Mitteltinten erreichte.

Dies alles erwäge der aufstrebende christliche Künstler! Was jedoch seiner Bildung die Krone aufsetzen soll, ist die innige Verehrung des Heiligen, des Göttlichen, als Grundton von Sinn und Leben. Nichts befruchtet besser das Genie, nichts gibt ihm höhern Schwung, als die Tugend und die ächte fromme Gesinnung. Nur aus den Tiefen eines wahrhaft frommen, Gott ergebenen Gemüths hat die Welt christliche Kunstwerke von wahrer Vollendung hervorgehen gesehen.

„Von allen zarten Blüthen, welche den Garten des geselligen Lebens schmücken, von allen die zarteste, die schönste, die vergänglichste, ist die Blüthe der Kunst. Vor dem Entfalten scheint ihre Knospe nur ein dunkles Chaos, welches sich mühsam zu formen beginnt. Was auf den Augenblick ihrer Vollkommenheit folgt, ist nur entseelte Gestalt. Vergebens wünscht man, diesen glänzenden Moment zu verlängern oder festzuhalten; nicht einmal ihn wieder zu bringen, steht in menschlicher Hand.“ 52) Immer wird indessen Leonardo da Vinci zur tiefern Betrachtung einladen, Guido gefallen, Dominichino mit den Carracci's innige Bewunderung erregen, Correggio entzücken, Raphael begeistern, während die gleissenden oder prunkvollen Werke der von ihrer entarteten Zeit hochgepriesenen Manieristen höchstens noch den flüchtigen Eindruck von Bühnenverzierungen hervorbringen. — In der Geschichte der politischen und bürgerlichen Verhältnisse, der mechanischen Künste, des Handels und selbst der Wissenschaften läßt sich mit ziemlicher Genauigkeit die Verkettung der Ursachen und Wirkungen nachweisen, in welcher diese Dinge ihre Richtung und Gestalt bekommen, und Fortschritte oder Rückschritte gemacht

---

52) G. Forster Kl. Schriften. III. 285.

haben. Anders verhält es sich mit den schönen Künsten. Der Genius, der diese beseelt, und ihre Werke schafft, obgleich er in der Ausführung die mechanischen Hilfsmittel nicht verschmäht, geht doch in seinen wesentlichen Verrichtungen nach Gesetzen zu Werke, die, den Nachforschungen und Berechnungen des Verstandes entzogen, gewissermassen ein Geheimniß sind. Die Ideen des Schönen, des Guten, des Vollkommenen, sich nahe verwandt, liegen tief im Gemüth. 53) Aber sie leiden keine Zergliederung, sondern entschwinden jedem, der mit der Absicht sie zu zergliedern sich naht. Die größten Meister, die herrlichsten Gebilde der Kunst (Werke des Genie's) erscheinen oft unerwartet, ohne alle Vorbereitung, wie vom Himmel gesendet, und erwecken um so lebhafter die Begeisterung. Eben so auffallend ist aber auch das schnelle Versinken und Ausarten der Kunst. Wohl lassen sich einige Ursachen angeben; aber sie lösen das Räthsel nicht ganz. Allerdings ist begreiflich, warum Giotto, obgleich er sich durch harmonische Verbindung der Theile zu einem Ganzen schon sehr auszeichnete, nicht vollendete Bilder wie Raphael geliefert. Aber wie dieser sich aus der Schule des Perugino so schnell zu solcher Höhe, zur Vollendung erschwingen konnte, wer mag es ganz befriedigend erklären? Eben so, was erklärt uns die schnelle Abartung der Raphaelischen Schule, ausser der allgemeinen Bemerkung, daß das Schöne, wie das Vollendete auf

53) „Das Schöne und Vollkommene ist in dem Sinn der Griechen gleichbedeutend; das Schöne (To Kalon) ist ihnen das Höchste, und ein Liebhaber des Schönen, der allein unter der Herrschaft des Schönen (und keiner andern) steht, ist ihnen das Ideal eines glückseligen und achtungswürdigen Menschen." (S. Luzian's Charidamus.)

so leiser Linie schwebe, daß die mindeste Abirrung von ihr verhütet werden muß, wenn den Glanz der Künste nicht völlige Verdunkelung gefährden soll. — Mit den Werken der bildenden Kunst haben die Eingebungen der tragischen Muse die meiste Aehnlichkeit. Aber so nahe sah man doch den Aufschwung und Verfall sich auf der Bühne nicht folgen, wie in den Werkstätten der Malerei und Plastik. Indessen findet zwischen den Werken des Raphael und eines Caravaggio, Barroccio, Peter von Cortona beinahe das gleiche Verhältniß statt, wie zwischen den Tragödien des Sophocles und des Seneca. In jenen die edelste Wahrheit, die schönste Haltung, die reinste Harmonie; in diesen alles auf den ersten Sinneneindruck mittelst einer Mischung von stark wirkenden Schatten und blendendem Lichtglanz berechnet. In jenen Handlung und Ruhe, wo beide hingehören; in diesen alles voll kunstreicher Bestechung für das Auge durch Prunk und Geräusch, Contraste und heftige Bewegung.

Immerhin spiegelt sich bei gänzlichem Verfall des ächten Kunstgeschmacks, in den Kunstwerken die ganze Erbärmlichkeit eines seichten, entarteten Zeitgeists ab. So einst unter den byzantinischen Kaisern und neuerlich im achtzehnten Jahrhundert, das die Bilder eines Coypel und Boucher als die höchsten Leistungen der Kunst bewundern konnte. Jene steifen, mit Gold prunkenden, seelenlosen Kunstwerke des grundverdorbenen Byzanz tragen das Gepräge eines höfischen, gedrückten, in Förmlichkeiten versunkenen Zeitgeists, und wer erkennt jetzt nicht an den Bildern der Manieristen des vorigen Jahrhunderts, in denen eine grelle schimmernde Farbenmischung, oder eine geleckte, glatte, überzarte Behandlung, oder ein blendender Lichteffekt, oder eine gesuchte Zierlichkeit oder eine gewisse charakterlose Weichheit und preziöse Nachlässigkeit die Stelle der genialen Grosartigkeit, der Wahrheit, der Würde

und Bedeutung im Ausdruck und der Richtigkeit der Zeichnung vertritt, den getreuen Abdruck des herrschenden eiteln und frivolen Sinnes, der, von aller ernsten Wahrheit abgewendet, sich jeder Täuschung und Bezauberung durch das Blendwerk eines sinnlichen und sündlichen Lügengeistes hingab, durch dessen Einfluß es der im Materiellen befangenen, eigennützigen Selbstsucht gelungen war, dem idealen Leben der Seele im unsichtbaren Reiche des Göttlichen und Ewigen allen Reiz zu benehmen. Auch hier hat sich die Bemerkung als richtig bewährt, daß der Verfall des Kunstgeschmacks gewöhnlich von den Kunstliebhabern herrühre. 54) Was läßt sich aber auch von dem Künstler sagen, der sich zum feilen Lohnknechte des launigten und verwöhnten Geschmacks der Mächtigen und Reichen verdingt, der keinen höhern Zweck seiner Kunst als den Erwerb eines geringen oder höhern Taglohns kennt, den die Idee nicht begeistert: durch den veredelnden Eindruck seiner Bildwerke auf die Gemüther, noch in der spätesten Nachwelt fortzuleben?

Der Eindruck der Kunstwerke ist im Allgemeinen der richtigste Gesetzgeber für den Künstler. Nichts lähmt seine Selbstthätigkeit nachtheiliger, als die Vergötterung einer Theorie oder conventioneller Formen und Regeln. Als Meister, nicht als Sclave soll er die Natur und die Vorbilder der Kunst betrachten. Sonst wird er sich über den Rang eines Kopisten nicht erheben. Er wird vielleicht nichts Abgeschmacktes, aber gewiß nichts Erhabenes, nichts Vortreffliches hervorbringen.

Auch nach Grazie muß jeder Künstler streben, der auf Vollendung Anspruch macht. Aber die Linien, welche das Gebiet und Wesen

---

54) H. R. Fueßlins kritisches Verzeichniß der besten Kupferstiche. I. 45.

der Grazie umschreiben, sind so zart, daß der Künstler im Streben nach ihr, nur zu leicht unvermerkt auf Abwege geräth. Bekanntlich haben die Alten sie in drei weiblichen Figuren vorgestellt. Wieland (Aristipp I. 248.) macht davon eine feine Schilderung. „Die erste, sagt er, ist ein kaum sichtbares, Mund und Augen und das ganze Gesicht sanft umfließendes Lächeln, das nie verschwindet, weder beim Sprechen, noch beim Hören, selbst beim Tadeln und Zürnen nicht; die zweite ist eine unnachahmliche Leichtigkeit im Gang und in allen Bewegungen und Stellungen des Körpers, die im Gehen etwas Schwebendes und in der Ruh' ein Ansehen hat, das jeden Gedanken an Lässigkeit oder Trägheit verscheucht; die dritte ist die holde Schamröthe, die Tochter des zartesten Gefühls, die dem Adel der Gesichtsbildung und dem Ausdruck des Selbstbewußtseyns nichts benimmt.“ Dieses Lächeln, diese Leichtigkeit, dieses Erröthen so zu verkörpern, daß der Geist in seiner Lauterkeit ohne Mühe durchschimmere, dies ist des Künstlers Aufgabe.

Sechster Abschnitt.

Von der Gefahr des Uebergleitens vom Gebrauche religiöser Bilder in die Abgötterei.

Das Bilderverbot im Morgenlande hatte zur Folge, daß in den Kirchen statt der Bilder allegorische Vorstellungen an-

gebracht wurden, 1) dergleichen schon im Anfang des Christenthums unbedenklich, ja zweckmäßig schienen, 2) deren Gebrauch aber später aus Besorgniß der Mißdeutung war verboten worden. 3) Diese Besorgniß ist nirgend gegründeter als bei Symbolen, und die Gefahr des Uebergleitens in die Abgötterei, wozu die sinnliche Natur des Menschen eine so entschiedene Neigung hat, ist nach der Erfahrung weit größer bei der symbolischen Darstellung göttlicher Dinge, als bei den der Natur gemäßen Bildern, die entweder eine wirkliche Begebenheit oder Person in Beziehung auf die Religion zum Vorwurf haben. Die Mythen-Geschichte mehrerer Völker, besonders der Egypter und Indier strotzt von Belegen. Der Grund liegt wohl darin, daß die Symbolik weit höher strebt, als die eigentliche plastische oder malerische Kunst. Diese will nichts weiter, als so viel möglich anschauliche Vergegenwärtigung des Göttlichen und Heiligen für die Sinne. Jene hingegen hat kein geringeres Ziel, als das Menschliche mit dem Göttlichen zu identifiziren, indem sie das Unendliche, Unsichtbare durch sinnliche Zeichen der Seele so andeutet, daß in dieser durch das Zeichen die Idee vom bezeichneten Unendlichen erweckt werde. Natürlich kann hier das Zeichen dem Bezeichneten nie ganz entsprechen. Denn wie könnte das Sinnliche Stellvertreter dessen werden, was, nicht in die Sinne fallend, nur im reinen geistigen Denken erkannt zu werden vermag? 4) Eigentlich ist hier zwischen der Symbolik und der Sprachkunst nur der Unterschied, daß die letztere zum Ausdruck des Uebersinnlichen blos willkührliche

---

1) Cedrenus Hist. p. 518.
2) Mamachi Origin. et antiq. christ. T. III. p. 16.
3) Can. 82. Concil. Trullani. Acta Concil. Paris. 1714. III. 1691.
4) Creuzer Symbolik. B. I. S. 66.

Laute und Buchstaben, die Nichts sinnlich darstellen, die erstern dagegen in die Sinne fallende Dinge auswählt, die, seyen sie nun geradezu der Natur entnommen, oder blos von der Phantasie gebildet, für den geistigen Sinn eine Aehnlichkeit mit dem zu bezeichnenden Uebersinnlichen haben sollten. Da der Mensch verzweifeln muß, in sinnlichen Abbildern das Unendliche vollständig und ungetrübt zu erreichen, und er doch eine Sehnsucht hat, das Unendliche im Endlichen zu gebären; 5) so bedient er sich dazu entweder des Worts oder des Symbols (Sinnbilds). Wie schwer es sey, hierin dem Mißverstand und der Mißdeutung, ja bei dem Haufen sogar dem Unverstand, der Sinnlosigkeit zu begegnen, liegt in der Natur der Sache. Das Wort und das Symbol wurden nur zu leicht die Veranlassung zur Abgötterei; 6) sie wurden zur Sphynx, welche jeden verdirbt, der ihre Räthsel nicht zu lösen versteht. Daher machte man die religiösen Symbole bei den alten Völkern zur Geheimlehre, während sie für die Menge das Achtungsvolle, Schauerliche, Ehrfurchtgebietende nur durch das nächtliche Dunkel erhielten, welches ihr den ursprünglichen Sinn verhüllte. Der Mystizismus, Idee und Symbol, Sache und Bild stets verwechselnd, diente ganz vorzüglich zur Ver-

---

5) Creuzer a. a. O. S. 67.

6) S. nebst Creuzer a. a. O. Thl. I. §. 62. S. 211 und fg. Winkelmanns Werke (Donauöschingen. 1825.) I. 159, und Moses Mendelssohn Jerusalem S. 142, auch L. Hug Unters. über den Mythos der berühmten Völker der alten Welt. Freiburg. 1812. S. 140, und sonst; ferner Zoega's Leben von Welker. Stuttgart. B. I. S. 146. u. fg. J. J. Wagner Ideen zu einer allgemeinen Mythologie der alten Welt. 1808. S. 75. u. fg. Radlof Schreibungslehre. S. 5. u. fg. C. Wielands Supplem. zu seinen Werken. Leipzig. 1798. VI. 14. u. fg.

unstaltung der Werke schöner Kunst. 7) Die Verwechselung der Idee und des Symbols ist die Quelle des Aberglaubens und des Unglaubens. Plutarch 8) sagt: „Bald bedient man sich dunkler, bald klarer heiliger Symbole. Sie leiten alle, nur nicht ohne Gefahr, den Geist zum Göttlichen hin. Denn Einige, den Sinn ganz und gar verfehlend, versinken in Aberglauben, Andere, diesen wie einen Sumpf fliehend, stürzen in den Abgrund des Unglaubens. 9) Die Menge, die Mannigfaltigkeit, oft auch die Seltsamkeit oder die Vieldeutigkeit der Symbole führt allmählig in einen Irrgarten von Wahn und Aberglauben, in welchem der selbstsüchtige Betrug der Ausleger die Menge stets mehr zu verirren geneigt ist, und aus welchem zuletzt selbst der gelehrte Forscher sich nicht mehr herauszufinden weiß. Zuweilen liegt das Bedeutende des Symbols in Eigenschaften des Dinges, das zum Zeichen gebraucht wird, von denen nur Wenige Kenntniß haben, oder die nicht erweislich sind. 10) Hieraus erklärt sich, wie die niedrigsten Geschöpfe im Thier- und Pflanzenreich und die häßlichsten Frazzengestalten bei verschiedenen Nationen (in Egypten,

---

7) H. Schmid, der Mystizismus des Mittelalters. Jena. 1824. S. 19.

8) de Iside et Osiride. C. 67.

9) Zahllos bevölkert ist bei den Hindus der Pantheon der Götter, und der Halbgötter sind Myriaden. Ein wenig Roth, über einen Stein, über ein Stück Lehm, über einen Baumstumpen geschmiert, verwandelt diese Dinge in Götter, vom Pöbel angebetet, und selbst von Höhern mit scheinbarer Andacht begrüßt. S. Walter Hamiltons Geogr. statistisch. histor. Beschreibung von Hindostan.

10) So sollte der Roßkäfer bei den Egyptern ein Bild der Sonne seyn, weil angeblich jenes Insekt geschlechtlos sey, und die Katze ein Bild der Isis (Luna), weil sie so viel Junge als Tage in einem Mondsumlauf zu werfen pflege. Winkelmann a. a. O. I. 160.

Indien ꝛc.) aus sinnvollen Symbolen zu Gegenständen der göttlichen Verehrung der Menge wurden. Das bedeutsame Symbol wurde zuletzt zum unverstandenen, aber furchtbaren Idol. Aehnliche Erscheinungen weist die Geschichte auf, wo die Symbolik mit der eigentlich bildenden Kunst in dem Heiligthume sich vermählte, woraus die Systeme der Mythologie hervorgiengen, jene reichen Gewebe von Dichtungen und Wahrheit, an denen beides aus der Menge von sinnlichen Bezeichnungen zu sichten, in der Folgezeit selbst die Weisesten und Hellsehendsten die größte Schwierigkeit fanden. Eben so vergeblich, als künstlich, waren die Versuche eines Plotinus, Porphyrius und Anderer, allen heidnischen Mythen eine vernünftige Deutung zu geben. — Die Symbole der Perser, der Egypter und der andern Völker des Morgenlandes bezogen sich meist auf die innern Eigenschaften der Gottheit, die der Griechen und Römer auf die äussern, die in der Natur sich darstellen. Daher bemeisterte sich bei den letztern die Kunst des Symbols; bei den erstern wurde die Kunst ganz von dem Symbol beherrscht. Bei den Indiern stand die Kaste der Künstler unter den Befehlen der Bramanen. — Beim Fortschreiten der bildenden Kunst in Griechenland zu einem edlern Styl strebte sie immer mehr, die Götter anstatt in blos symbolischen Figuren, mit wohlgestalteten Zügen und passenden Charakteren darzustellen. So reich übrigens die Götterlehre der Griechen und Römer an Symbolen blieb, welche die Kunst in der Folgezeit, zuerst in einem ausdrucksvollen, gewaltigen und mächtigen, aber noch herben und strengen Styl, später aber mit Erhabenheit und in vollendeter Schönheit erscheinen ließ, 11) so sparsam ist

11) Heinrich Meyer Gesch. der bildenden Künste bei den Griechen. Dresden. 1824. I. 3 — 58.

damit das Christenthum. Seine Symbole, obgleich vor dem Aufkommen der christlichen Kunst etwas zahlreicher, beschränken sich jetzt auf wenige. Die allgemeinsten sind: das Zeichen des Kreuzes und die äussern Merkmale der Sakramente, womit noch einige Kirchengebräuche, z. B. des Weihwassers, der Aescherung, der Fußwaschung u. d. gl. in Verwandschaft stehen. Auch kann man ihnen die Vorstellung von Gott unter dem Bild eines Auges in einem Dreieck, des Sohnes Gottes unter dem Bild eines Lammes unter dem Kreuze 12) oder auf einem versiegelten Buche (Apocal. V. 6.) 13) und des heiligen Geistes unter dem Bild einer schwebenden Taube (Matth. III. 16.) beizählen. Aber selbst bedeutsame Symbole werden sehr bald für die Menge ihrer Bedeutung verlustig, wenn man sie durch einen Unterricht zu erklären unterläßt, der ihren Sinn in den heiligen Urkunden selbst nachweist. Der Anker war bei den Christen von jeher ein bedeutendes Sinnbild der Hoffnung des ewigen Lebens; 14)

---

12) Fr. Münter Symbola veteris ecclesiæ artis operibus expressa. Hafniæ. 1819. §. 1. p. 5. Desselben Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen. I. Heft mit vier Steindrücken und einer Kupfertafel. Altona. 1825. Casali de vet. christian. ritu. T. 1. p. 2. Cinabini vet. mon. C. 24. T. 1. p. 240.

13) Diesen allegorischen Vorstellungen von Christus schließen sich die altüblichen an als Jüngling, der einen Löwen und Drachen zertritt, als Phönix, als Orpheus u. s. w. (Bottini Rom. Totter. Tom. XX. XXVIII. Bori Rom. Sotter. p. 307, 311. etc. Aringhi Rom. Subterr. I. p. 291, 295. II. 25, 29. VI. C. 21. Euseb. Laus Constantini, L. XIII. C. 15. F. Borrom. de pict. sacris II. 2. Casali a. a. O. p. 5. Cinabini a. a. O. Tav. 16. C. 25.

14) Münter Symbola a. a. O. §. III. 6. Sinnbilder. I. 28.

die Taube mit einem Oelzweig im Schnabel ein Sinnbild des himmlischen Friedens; 15) die Taube für sich ein Sinnbild der christlichen Einfalt; 16) die Rebe (der Weinstock) ein Sinnbild Christi (Joh. XV. 1.); 17) der nach der Quelle brünstig sich sehnende Hirsch das Sinnbild des Verlangens der Vereinigung mit Christus, mit Gott (Ps. XLII. 1.); 18) das Einhorn ein Sinnbild Christi oder auch der Reinheit und Stärke; 19) die Krone und Palme die Zeichen des Siegs über Sünde und Tod und der ewigen Belohnung. 20) Als Beizeichen oder Sinnbilder der vier Evangelisten sind (mit Beziehung auf Offenbar. IV. 6. 7.) seit den ältesten Zeiten der Engel, Adler, Ochs und Löwe angenommen worden; 21) und so macht auch der Hahn den Apostel Petrus kenntbar. Doch ist der Hahn auch ein Sinnbild der Wachsamkeit, und wohl als solcher stand er schon im christlichen Alterthum auf Kirchthürmen. 22) Sehr frühzeitig sah man auf Sarkophagen, Grabsteinen, Kelchen, Lampen, Gemmen, Glasscherben und in Gemälden den Hirten, der sein Leben für die Schaafe läßt (Joh. X. 11.), und den, der das verlorne Schaf sucht und zurückbringt (Luk. XV. 4, 5.) abgebildet. 23) Die weiße Lilie zwischen Maria und Joseph aus der Erde erwachsend, bezeichnet schon durch die

---

15) Münter §. VII. p. 9 u. XII. p. 27.
16) Münter §. IX. p. 15. ꝛc.
17) Münter §. XXIV. p. 32. Sinnbilder. I. 31.
18) Münter §. VIII. p. 13. Sinnbilder. I. 58.
19) Münter Sinnbilder. I. S. 41.
20) Münter §. X. p. 16. §. XVIII. p. 27.
21) Münter §. XV. p. 24.
22) Münter §. XVI. p. 26. Sinnbilder. I. 55.
23) Münter Sinnbilder. I. 60 — 65.

Farbe die Reinheit ihres Verhältnisses. (Gewöhnlich gibt der Künstler die Lilie dem Joseph in die Hand). Daß aber Maria als Himmelskönigin das blaue Gewand hat, scheint eine unabänderliche Konvention sinnvoller Maler geworden zu seyn. Daran erinnern uns vorzüglich die altdeutschen Gemälde aus dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert. In der oft seltsamen Zusammenstellung, zuweilen sogar in den Farben der Gewänder heiliger Personen, besonders der oft vorkommenden Apostel, zeigen sich Spuren allegorisch-mystischer Bedeutung, die uns jedoch heut zu Tage wenig anspricht, obgleich der Sinn der altdeutschen Künstler sie eben so ungezwungen, als sicher zu erreichen wußte. 24) Der Schlüssel dazu läßt sich in der mystischen Richtung der platonisirenden Philosopheme und der Dichtungen des Zeitalters ausfindig machen. Mehrere neue Kunstrichter wollen aber auch in manchen Gemälden, selbst der besten italienischen Schulen einen Cyklus von mystischen Ideen durch die Zusammenstellung, oft ganz ohne Beziehung mit einander stehender Figuren, angedeutet finden. 25) Ein Beispiel, das noch zu den nüchternsten gehört, mag hier genügen. Vordem hatten

---

24) Creuzer Symbolik. B. I. S. 156.

25) Vergl. Wackenröders Ergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Berlin. 1798. (Tieck) Sternbalds Wanderungen 1798 und Fr. Schlegels Europa. 1803. 1. B. 1. St. S. 128. fg. Gewürdiget, obgleich nur in flüchtigen Zügen, hat diese neue Schule Göthe's Kunst und Alterthum. B. 1. Heft 2. S. 23. u. fg. Keratry du Beau dans les arts d'imitations. Paris. 1822. II. 84. bemerkt über diese Kunstmystick: En procedant de cette manière a l'examen des ouvrages d'imitation, on y voit tout ce qu'on veut, comme dans certains astres, et la science du connaisseur se reduit à basarder avec quelque facilité des conjectures plus ou moins probables.

die Kritiker an der Umgebung der berühmten heiligen Cäcilia von Raphael manches auszustellen. Allerdings sind die Nebenpersonen: Paulus, Johannes, Augustinus und Magdalena der Hauptperson ziemlich fremd; die beiden ersten Apostel hätten als die ersten Verkünder des Evangeliums unter den Heiden, und als die edelsten Lobredner des jungfräulichen Sinnes immerhin daneben stehen mögen; aber wozu die andern zwey? Cäcilia war ja keine Büßerin, wie sie. Die natürlichste Erklärung ist diese, daß das Altarblatt ein Votivbild sey, für welches von dem Donator nebst Cäcilien auch die andern Figuren bestellt worden. Dabei bleibt dem Genie des Malers das große Verdienst, die bestellte Gruppe in eine schöne, selbst geistige Harmonie gebracht zu haben, obgleich der Magdalena keine Theilnahme am Ganzen anzusehen ist. Dies Lob ist aber einigen neuern Kunstrichtern zu gering. Ein gemüthlich Hellsehender von wahrem Verdienst will darin eine wunderbare mystische Einheit finden, indem Raphael den Moment der Seele habe fixiren wollen, in welchem die Heilige, wegen der himmlischen Musik, von unnennbaren Entzücken ergriffen, ihre fromme Umgebung in reges Mitgefühl auflöst, Paulus aber in die Tiefe einer bewußtlosen (?) ernsten Betrachtung darüber versunken ist. 26) Es liegt allerdings Wahres in dieser Bemerkung. Nur wird dadurch noch auffallender, daß die Magdalena gar kein Mitgefühl äussert. 27)

---

26) B. Speth, die Kunst in Italien. München. 1819. I. Thl. S. 118 u. fg.

27) Vasari Vita di Raphaele p. 30 glaubt, der Künstler habe im Gesicht der Magdalena ihre heitere frohe Stimmung wegen ihrer Bekehrung ausdrücken wollen. Aber von einer solchen Stimmung scheint mir nichts sichtbar. Es ist das ruhige Gesicht einer Schönen,

Die Cäcilia scheint ihr eben so fremd, als der himmlische Gesang der Engel, der über der Gruppe schwebt, und wohin Cäcilia mit unaussprechlich schönem Entzücken die Blicke erhebt. Die Hände der letztern halten das Orgelspiel nachlässig gesenkt gegen die Erde, auf welcher die andern musikalischen Instrumente zerstreut liegen. Meines Erachtens liegt gerade in dieser Demüthigung der irdisch menschlichen Tonkunst im Gegensatz mit dem Entzücken, welches sich in dem Gesichte der heiligen Tonkünstlerin, und in gewissem Maaß auch in dem des Johannes über die vom Himmel herabwehende Melodie, und mit der sinnvollen Bewunderung, welche sich im Gesichte des Paulus und Augustin über diese Melodie und ihre Wirkung auf Cäcilien ausspricht, die (recht verständliche) Einheit, die des Raphaels zartem Genius vorschwebte, als er dies Meisterstück entwarf. Seine Hauptidee war: die unendliche Erhabenheit der himmlischen Musik (oder Seligkeit) über die irdische, welche von jener nur ein schwacher Widerhall und Abglanz ist, sinnlich darzustellen. Fueßly 28) glaubt, die Heilige gehe hier der Stelle entgegen, wo die Palme sie erwartet. „Nur ihr Fuß, sagt er, berührt noch die Erde; ihre gehobenen Blicke sagen

---

die dem Maler gesessen, so wie sie jetzt dem Beschauer zugewendet ist. Ein neuer Dichter (T. W. Riemer Gedichte. 1826. I. 72.) deutet die Untheilnahme der Magdalena so: „So scheint sich Aug und Ohr von Magdalenen noch in die Welt, die sie verließ, zu sehnen." Daran dachte wohl der Maler keineswegs. Schön ist das Gesicht der Magdalena, und sein Ausdruck vollkommene Ruhe. Dieser Ausdruck würde zwar einer Heiligen, die der himmlischen Seligkeit bereits genießt, wohl ziemen. Aber dazu gehörte dann noch die himmlische Verklärung, das selige Entzücken.

28) Ueber das Leben und die Werke Raphaels (1815) S. 20.

uns, wo jetzt schon ihre Gedanken sind; ihr Antlitz ist heiter, ihr Gang stille. Engel voll überirdischer Grazie feiern ihre Ankunft — ein bloßes Stimmenconzert, ohne Instrumente, die uns zu sehr an diese Unterwelt erinnern würden; mehrere ihrer eigenen, von Menschenhänden gemacht, liegen bereits zertrümmert zu ihren Füßen, und bald wird auch das letzte, die kleine tonlose Orgel, ihrer schönen Hand entsinken. 29) Ihre ganze Seele löset sich auf im Vorgefühle himmlischer Harmonien.

Weil seit einiger Zeit der Geschmack an Legenden im Gebiete der Malerei wieder auflebt, so werden hier einige Worte darüber nicht unpassend seyn. In dem Umfange des Tempels, wo die Religion sich in ihrer Reinheit darstellen soll, gebührt der Legende (selbst der gereinigten) nur eine sehr untergeordnete Stelle. Der Charakter der Religion ist Einfalt und Wahrheit, — himmlische Züge, die durch jede Uebertreibung, also auch durch jede Schwärmerei nur entstellt werden können. Zur Schwärmerei gesellt sich nur zu gern der Aberglaube, dieser falsche Nachäffer der Frömmigkeit, der, ein Sohn der Unwissenheit und der sittlichen Trägheit oder Erschlaffung, des heiligen Scheines sich bedient, um die Seele zu betäuben, und

---

29) Vasari Vita di Raphaele p. 37 sagt: da un coro in cielo di Angeli abbagliata, sta audire il suono, tutta data in preda all' armonia, e si vede nella sua testa quella astrazione, che si vede nel viso di coloro, che sono in estasi. — Wenn der Verf. des Manuel du Museum Francais IV. n. 31 den Apostel Paulus für den Henker hält, der Mitleid mit der Heiligen hat, den Apostel Johannes für einen Verwandten oder Neophyten, den hl. Augustin endlich für einen sie zum Richtplatz begleitenden Priester; so steht diese höchst prosaische, alberne und ganz willkührliche Deutung freilich noch tief unter jeder mystischen.

den Keim des Strebens nach Vollkommenheit in ihr zu ersticken. Entweihung der Kunst ist es, solchen Unfug zu befördern, welches geschieht, wenn sie die Legende in den Kirchen an die Stelle des Göttlichen und der biblischen Wahrheit, oder doch ihnen als gleich ehrwürdig an die Seite setzt. 30) Aus dem Gebiete der Kunst sey deswegen alle und jede Legende nicht ganz verwiesen, so wenig, als andere historische Sagen. Die bessern Legenden, sind Volkssagen aus der kirchlichen Vorzeit, der Erbauung eines christlichen Sinnes bestimmt. Wie sie uns von einigen geistvollen Schriftstellern mit prüfender Auswahl und in gereinigter Gestalt wiedergegeben sind, 31) enthalten sie anmuthigen Stoff für

---

30) Melchior Canus de locis theolog. C. VI. „Ces sortes d'écrivains, schreibt Fleury, ces faiseurs de contes devots, et de romans spirituels, ces inventeurs de faux miracles et d'histoires apocryphes, ont fait à l'église un mal plus considerable qu'on ne l'a crû, sans doute, lors qu'on a pensé que l'on pouvoit tolerer leur licence. Car outre qu'ils ont eu grand tort de s'imaginer que les matières de notre religion puissent être embellies par des fictions et par des mensonges, ils ont abusé de la simplicité et de la crédulité du peuple qu'ils ont jetté dans l'erreur; et ce qui est encore pis, ces sortes d'auteurs donnent lieu aux libertins de douter des verites plus importantes, et de les confondre malicieusement avec ces sortes de fictions." Hist. eccles. Disc. XXX. p. XLI. Vergl. Eichhorn allgem. Geschichte der Kultur und Litteratur des neuern Europa's. I. 112 — 117. Die Synode zu Rom v. 494 verbot die Vorlesung der Legenden von Märtyrern unter dem Gottesdienste, weil sie großentheils von Unbekannten herrührten, von Einfältigen mit Zusätzen angefüllt, auch ungeschickt verfaßt waren. Decret. Gratiani Dist. 15.

31) Also nicht wie die Legenda aurea Jacobi de Voragine (gest. 1298) sie gibt, von welcher Melch. Canus schrieb: Hanc homo scripsit ferrei cordis, plumbei oris, animi certe parum severi. Nach den einzelnen Vorarbeiten v. Herder, Christoph Schmid, zum

malerische Darstellungen. Die schlechten, sagt Herder, 32) verkehren den Sinn und sind Zeugen von verkehrtem Sinne. Die guten, reinen sprechen mit süßer Gewalt dem menschlichen Herzen zu, und gebieten Einkehr in sich selbst, Glauben, Liebe, Geduld, strengen Gehorsam. Innigkeit und schmucklose Einfalt, populäre Herzlichkeit, eine eigne sanft rührende Kraft sind ihre Sprache. Sie sind Nachbildungen der Bibel. Die wenigsten jedoch sind für das Innere des Heiligthums geeignet, und alle besser für die Vorhöfe, Vorhallen und Säulengänge, die den Tempeln zum Eingang und zur Umgebung dienen, als für diese selbst. Ein Unterschied ist übrigens hier zwischen den Legenden zu beachten, die sich auf die evangelische und apostolische Geschichte beziehen, und denen, die das Leben der spätern Heiligen betreffen. Den erstern gebührt wenigst nur dann Eingang in christliche Tempel, wenn sie von einer wohlbegründeten steten Ueberlieferung der ganzen Kirche unterstützt sind. Die andern aber müssen entweder geschichtliche Wahrheit haben, oder zu schönen erbaulichen Allegorien dienen, um irgend in Kirchen zulässig zu seyn.

In den katholischen Tempeln ist es üblich, obgleich nicht vorgeschrieben, auf einem der Nebenaltäre den Heiligen, dessen Name bei der feierlichen Einweihung ihnen beigelegt wurde, in einer

---

Theil auch von Buchfelner und in Kosegartens Schriften, Dichtungen. rc. Greifswald. 1816. II. B. (welche Sammlung jedoch einer sorgsamen Sichtung noch sehr bedürftig wäre, indem sich der Spreuer darin noch mehr als des guten Waizens befinden), und von mehrern Andern, wär' es wohl an der Zeit, eine ganz gereinigte Sammlung schöner, geistvoller und gemüthlicher Legenden zu veranstalten.

32) Ueber die Legende.

einzelnen Figur oder in einer merkwürdigen Handlung seines Lebens darzustellen. Welcher Tadel kann eine solche Darstellung treffen, wenn sie geeignet ist, das Andenken an eine hohe Tugend in den Zuschauern lebhaft zu erwecken? Die Bildnisse ausgezeichneter, verklärter Diener und Freunde Gottes, deren Tugenden die Kirche der allgemeinen Verehrung empfiehlt, sind klar sprechende, unzweideutige Symbole, den biblischen Darstellungen nahe verwandt, obschon ihnen untergeordnet. Und ist es nicht herzerhebend für den Christen, wenn er im Tempel Gottes die schönsten Früchte, die herrlichsten Erscheinungen, welche das Christenthum in allen Jahrhunderten erzeugt hat, in einer Reihe schöner Denkmäler vergegenwärtigt sieht?

Sollte aber das Bild des Hauptaltars nicht immer auf Gott und Christus unmittelbar und vorzugsweise sich beziehen?[33] Allerdings! die Bilder der sogenannten Schutzheiligen (Kirchenpatronen) sollten nur in Nebenkapellen oder doch nur auf Seitenaltären (so lange solche statt finden), angebracht werden; für die Verzierung des Hauptaltars ziemt sich nur ein biblischer Gegenstand, und zwar aus dem neuen Bunde, worin Christus, der Sohn Gottes, die Hauptfigur ist. Dadurch kommt das Altarbild mit der Bestimmung des Altars, auf welchem der Opfertod Jesu vor den Augen der Christengemeinde gefeiert wird, in übereinstimmende Verbindung. So verlangt es der Geist der christkatholischen Gottesverehrung.

33) Theologische Quartalschrift. Tübingen. 1822. Heft IV. S. 724.

Siebenter Abschnitt.

Die Schulen und Studien des christlichen Künstlers.

Genie ist ein göttlicher Hauch, und sich selber ein Geheimniß. Kein Unterricht kann Genie verleihen. Meisterwerke können es nur wecken und befeuern. Die beste Kunsttheorie kann wenig leisten, wenn sie nicht durch Beispiele bestätigt und erläutert wird. Der Künstler, der sein Talent dem Christenthum weiht, sollte drei Schulen durchgehen, die jedoch für seine Kunst nur Eine ausmachen: Die Bibel; die Akademie (oder die sie ersetzende Anleitung eines ächten Meisters) zur Bildung correkter Kunstfertigkeit und reinen Geschmacks, und die Galerieen der vorzüglichsten Kunstwerke, besonders der religiösen. Demokrit 1) bat die Götter um die (innere) Erscheinung lieblicher, angenehmer Bilder. 2) Eben so sollte der christliche Künstler um Erscheinungen solcher Bilder bitten, welche Achtung und Liebe für die Religion einflößen, den geistigen Blick verfeinern, ihm die Geheimnisse der Schöpfung aufhellen, das Geistige vom blos Körperlichen abstreifend enthüllen, und das Gemüth ruhig und heiter machen. 3) Der Zustand eines nicht zu störenden Friedens ist der Gott ähnliche, der die Schönheit im reinsten Glanze und

---

1) Der nämliche, von dem erzählt wird, er habe sich des Augenlichts beraubt. Cicero de Finib. V. 29.

2) Plutarchs Paulus Aemilius I. und vom Verfall der Orakel. Vergl. Euseb. Praep. Ev. p. 122.

3) Vergl. Herder zerstreute Blätter. Samml. I. S. 135. rc.

in der Vollendung erscheinen läßt. Dieser Friede muß den Künstler bei Darstellung göttlicher oder heiliger Personen in jeder Lage, auch bei ihren stärksten Leiden und Gemüthsbewegungen durchstralen. „Nur da wird er die höchste Schönheit finden, wo die Einheit (Harmonie) des Geistes und Körpers erscheint, wo der Geist zur Vollendung aufgeblüht ist, wo sich die Unschuld mit der Erkenntniß, die Einfalt mit der Fülle und dem Glanze, die Demuth mit dem Vertrauen, der Ernst mit der Heiterkeit vereinigt.“ 4) Es wird ihm eben deshalb beim Unternehmen eines Kirchenbildes jederzeit nützlich seyn, die Frage an sich zu stellen: „wie würden Raphael, Guido, Carracci, Dominichino, Correggio und die andern großen Maler in meinem Fall bei der Anordnung, im Ausdruck u. s. w. sich benehmen?“ 5) Und beim Ausarbeiten: „wie würden diese großen Meister davon urtheilen?“ Um seine Bestimmung zu erfüllen, bedarf er vorzüglich eines tief eindringenden Studiums der Bibel; nicht des eigentlich gelehrten, aber desjenigen, das die Charaktere, die Denkweisen, die Sitten, die Gebräuche, das Kostüm der biblischen Personen, Völker und Zeiten anschaulich macht, und gleichsam lebendig der Seele vergegenwärtigt. Eines solchen Studiums des Homer haben sich gewiß Phydias und Parhasius, Xeuris und Apelles und die andern Heroen der griechischen Kunst beflissen. Den Geist, die Seele der Begebenheiten zu erfassen, ist zwar ohne Zweifel ein schwieriges Unternehmen. Aber ohne dies muß der Künstler eben so gut, als der Geschichtschreiber und der Dichter,

---

4) Theodor oder des Zweiflers Weihe. Berlin. 1822. II. 319.

5) Nach der Anweisung, die Longin (Ueber das Erhabene, Sect. XIV.) dem Dichter und Redner gibt. Wie hätte Homer dies gesagt? wie Plato, Demosthenes, Thukydides?

auf tadellose Meisterschaft verzichten. Die beiden letztern können hierin dem Künstler vor- und in die Hände arbeiten. Aber dieser muß sich mit ihren Werken innigst vertraut gemacht, er muß sich mit ihrem Geiste ganz durchdrungen haben, um daraus den gehörigen Vortheil zu ziehen. Die Sprache der Bibel ist größtentheils von ansprechender Einfalt, und eben dadurch voll Leben, voll Ausdruck für das Gemüth. Zu ihrer vollständigen Auffassung sind indessen die historischen Commentare oder Paraphrasen z. B. von Erasmus, a) Heß, b) Niemeier, c) Oberthür, d) Krummacher, e) Christoph Schmid, f) Hebel, g) Dräseke, h) Dereser u. A. schätzbare Hülfsmittel; i)

---

a) Paraphrasen über das Evangelium des Matthäus.

b) Biblische Geschichten und das Leben Jesu und der Apostel.

c) Charakteristik der Bibel.

d) Biblische Antropologie.

e) Parabeln, Johannes u. s. w.

f) Biblische Geschichte für die Jugend. München. (In gemüthlich-kindlicher Darstellung vortrefflich.)

g) Biblische Geschichten für die Jugend von Dr. J. P. Hebel. II. Bd. Stuttgart. 1824. (Manches Bild ist hier in kurzen Zügen recht meisterlich gelungen.)

h) H. B. Dräseke Gemälde aus der heil. Schrift. Lüneburg. 1821. Dessen Predigten über die Samariterin. (I. Thl.)

i) Dahin gehören auch Deresers Ruth, und die Darstellung von Ruth in den Idyllen von C. Pichler und von C. v. Dalberg in seiner Aesthetik; vielleicht auch J. H. v. Wessenbergs Bergpredigt, Jesus der Kinderfreund, die Auferstehung des Herrn, das Abendmal, Johannes der Vorläufer, und Magdalena; ferner A. Franke Jesus Christus in evangelischen Gemälden. Breslau. 1821. Man vergl. Berrujer Histoire du peuple de Dieu. Bitaubé Histoire de Joseph. Keratry Ruth et Noemi. Paris. 1811. Bodmers Sündfluth und andere biblische Gemälde. Die Ge-

so auch die Meisterwerke christlicher Dichtung z. B. Klopstocks Messiade voll herzerhebender Hymnen und Seelengemälden, wie auch mehrere seiner Oden; ferner des schwermüthig erhabnen Miltons verlornes Paradies, so reich an genialen Schilderungen des Göttlichen und Satanischen, des Paradieses und der Hölle, der reinsten Unschuld und der schwärzesten Verworfenheit; dann mehrere alte Kirchenhymnen von hoher Einfalt, 6) wie auch die geistvollen von Sanceteul 7) sind sehr geeignet, die Einbildung des Künstlers mit schönen und herrlichen Bildern zu bereichern; endlich dramatische Meisterwerke, wie Corneille's Polyeukt, noch mehr Racine's Esther und Athalia und

---

schichte Josephs hat auch Fr. Carl v. Moser sehr rührend dargestellt. Eine schätzbare Sammlung biblischer Schilderungen ist F. C. Petri's Klio und Kalliope, Geschichte und Dichtung. II. B. Eisenach. 1822. Der Künstler wird jedoch wohl thun, von solchen Umschreibungen des Bibeltextes nur in so ferne Gebrauch zu machen, als dieser Text selbst dadurch gut erläutert und bildend dargestellt ist.

6) Von Prudentius, St. Bernhard, St. Thomas, dem Mönch Gottschalk, Juan de la Crux, Jakobone, Joh. de Benedictis, Sedulius, Card. Bona u. a. Vergl. Herders sämmtliche Werke. Schöne Litteratur und Kunst. B. VII. S. 257. fg.

7) Sanctolii Victorini Hymni sacri. Parisiis. 1698. Hymn. veter. poetar. christianor. eccles. latinæ selecte cura C. A. Byorn. Kopenhagen. 1818. Fr. Weinzierl hymni sacri, quos ex plurimum Galliæ diœcesium breviariis colligit. August. Vind. 1820. J. H. v. Wessenbergs Hymnen für die Gottesverehrung des Christen. Constanz. 1825. Auch einige Sonette von A. W. Schlegel sind kleine religiöse Gemälde (in seinen poetischen Werken, S. 85, vorzüglich das 1., 6. und 11.) Des P. Torinelli Canzonette Marianesche über die Leidensgeschichte der Jungfrau Maria kenne ich nur dem Namen nach.

[illegible]

[illegible] Der Verfasser [illegible] in dem Ver[illegible] Manches darin ist aus [illegible] Volkssagen und Legenden [illegible]; auch ist mancher bur[illegible] lette Auftritt eingerückt nach dem Geschmack der Zeit, viel Unanständiges, Triviales, Gemeines; Gemälde à la Teniers u. Ostade, fern von idyllischer Zartheit.

stellung christlicher Ideale sich keineswegs schicken. Klopstock ist wohl hievon unter allen Dichtern am reinsten. In Milton ist größtentheils das Alttestamentliche vorherrschend; das Geisterreich muß bei ihm den Foderungen sinnlicher Gestaltung unbedingt sich fügen. Mehr durch getreue Wahrheit, als durch malerische Schilderungen empfehlen sich des Juventius, des Coelius Sedulius und besonders des Arators Einkleidungen der evangelischen und apostolischen Geschichten in lateinischen Versen. — 10) Von einem weit geläutertern Geist beseelt und auch weit malerischer sind mehrere biblische Dichtungen aus der Geschichte des alten Bundes von Bodmer und von Pyrker; besonders zeichnen sich die des letztern Dichters (in seinen Perlen der heiligen Vorzeit. Wien. 1826), sein Moses, Samuel, Helias, Elisa und die Makkabäer durch kräftige und einfach erhabene, oft sehr malerische Darstellung und geistvolle Ausführung aus. Ein der Bildung des Künstlers gewidmeter Commentar über die Bibel, der, mit den besten Musterbildern geschmückt, zugleich die classischen Stellen der Dichter benutzte, ist ein Werk, das wir noch vermissen. Würde dasselbe in unsern Kunstschulen dem Lehrling zum Handbuch dienen; so könnte es dem christlichen Kunstgenius eine veredelte höhere Richtung geben; es könnte dazu beitragen, den Geschmack vor Verirrungen zu bewahren, das Geistlose aus dem Gebiete der Kunst zu verbannen, die Ideen zu erfrischen, und der blinden und sclavischen Nachahmerei zu wehren, die immer der Kunst Tod ist, mögen die Vorbilder auch die größte Bewunderung verdienen. Denn die trefflichsten können den Künstler nie seiner ersten Pflicht entbinden,

---

10) Nicht viel besser sind in bildender Hinsicht Hübners Einhundert und vier biblische Darstellungen in Jamben. 2 Thl. Nürnberg. 1821.

die ihm innewohnende Kraft, den eigenen Genius walten zu lassen. Des großen Leonardo da Vinci Ausspruch: »wer immer einem Andern nachgeht, wird ihn nie überholen« — hat sich zu allen Zeiten bewährt. Vorbilder sollen des Künstlers Blick üben, sollen seine Beurtheilungskraft schärfen; das Studium soll ihn belehren; aber sie sollen nicht die Gluth seiner eigenen Phantasie mit Ernüchterung auslöschen, seine eigene Urkraft gegen die falsche Münze bloßer Reminiscenzen umtauschen, und ihn gewöhnen, statt mit eigenen klaren Augen, durch ein künstliches Prisma zu sehen, und statt nach Lust und Liebe, nach fremden, nur bedingt-wahren Regeln zu fühlen.

> Wenn ihr's nicht fühlet; ihr werdet's nicht erjagen,
> Wenn es nicht aus der Seele dringt,
> Und mit urkräftigem Behagen
> Die Herzen aller — Hörer zwingt. 11)

Wer ohne unmittelbare Begeisterung der Musen sich dem Tempel ihres Gottes naht, in der Meinung, es sey an der bloßen Kunst genug, der wird als ein Todter unter Lebendige kommen, und sein Dichten als eines blos Vernünftigen wird gegen die geflügelten Sprüche des Begeisterten wie Nichts seyn. 12)

Hieraus ist klar, daß der Werth der Akademien oder Kunstschulen nur sehr bedingt seyn könne. Ihre Entstehung fällt auch nicht in die Epochen der höchsten Blüthe der Kunst, vielmehr in die ihrer Abnahme, und sie hatten mehr zum Zweck der fernern Ausartung zu begegnen, als einen rechten Kunstsinn zu begründen. Seitdem man jedoch aus solchen Kunstschulen viel

---

11) Göthe's Faust. Tüb. 1808. S. 43.
12) Platon's Phädrus.

Mittelmäßiges hervorgehen sah, haben sich viele Stimmen gegen ihre Nützlichkeit erhoben. Allein wie oft sind nicht auch Schüler unter der Leitung einzelner, selbst großer Meister einseitig, Stümper, sclavische Nachahmer ihrer Eigenheiten, Fortpflanzer ihrer Manier und Unarten geworden! Ein gewißer Geist muß zwar von jeder Kunstschule ausgehen, wenn sie nicht geistlos ist. Aber zunächst ist es ihre Bestimmung: den Zöglingen das Mechanisch-Technische der Kunst nach seinem Umfange (jedoch mit Hinweisung auf die besten Vorbilder der Natur und trefflicher Meister) zur Fertigkeit zu bringen. Wie die Zöglinge alsdann das Erlernte anf ihre eigene Weise benutzen, daraus ihre Formen bilden, dieselben ordnen, bewegen und als Künstler mit dem eigenen Funken ihres Geistes beleben wollen, das ist und bleibt ihre Sache. Ihre Individualität darf durchaus nicht verwischt werden. Ist der Geist der Wahrheit, mit dem Sinn fürs Schöne vereint, in ihnen; so sind sie zu Künstlern geboren, und die Schule hat mit dem Unterricht das Ihrige gethan. — Ist aber dieser Geist nicht in ihnen, wie vermag die Schule das zu geben, was ein freies Geschenk des Himmels ist? Immer wird es eine nicht leichte Aufgabe seyn, die Vortheile der Kunstschulen mit Vermeidung ihrer Nachtheile, zu erreichen. 13) Treffend sind darüber die Bemerkungen von Parini. 14) Die schönen Künste haben bei den Alten geblüht, und sind später in Italien wieder entstanden ohne Akademien oder ständige Schulen, die nach bestimmten Vorschriften regiert werden. Ihre Akademien waren der freie Ideentausch der wackern Künstler, wobei mittelst wechselseitiger Mittheilung ihre Kenntniß vervoll-

10) Vergl. Speth im Kunstblatt 1821.

14) Opere. Milano. 1803. V. 153.

kommneter und durch Vorzeigung ihrer Werke ihr Wetteifer entzündet wurde. Ihre Schulen waren die Werkstätten der guten Künstler, wo die Zöglinge ihre Arbeiten studierten. Will man also jetzt Akademien und Schulen; so sollen sie doch nicht ausschliessend seyn, und ihre Gesetze nur das Aeußere guter Ordnung regeln. Der wohlthätigste Schutz, den eine Regierung solchen Anstalten geben kann, ist, sie mit trefflichen Mustern und Vorbildern, mit tüchtigen und kunsteifrigen Lehrern und mit Hilfsmitteln und Gelegenheiten zur Erleichterung der Kunststudien zu versehen." — Nichts ist mehr gegen die Natur, als die Zahl der Kunstschüler auf direktem Wege vermehren zu wollen. Dadurch wird nur die Mittelmäßigkeit erzogen. Vielmehr wäre sehr zu wünschen, daß die Kunstschulen sich auch mit Prüfung der Köpfe (der Geistesanlagen, des Genie's), mit Sichtung der Talente, mit humaner Abwarnung der Unfähigen, Ungeweihten vom Heiligthume der Kunst mehr und mit besserm Erfolge befassen würden. Freilich führen bloße Theorien hier nicht zum Ziele. Nur der geübte, freie und scharfsichtige Blick des Kunst- und Menschenkenners kann hier den Dienst leisten, den das Gedeihen der Kunst in Anspruch nimmt. — Das Positive, das Wissenschaftliche der Kunst ist der eigentliche Gegenstand der Akademie. Das Ideale muß aus der Eigenthümlichkeit des einzelnen Kunstjüngers hervorgehen. 15) Indessen

---

15) Wer lehrt den Adler fliegen? Wessen Witz
Vermißt sich je, den Flug ihm vorzuzirkeln?
Wenn er sich freien Schwungs zur Sonne schwingt,
Meint ihr, er werd' erst euern Kompaß fragen?
Meint ihr, mit euerm Zaum der Regel ihn zu zügeln?
Spensers Traum aus dem Englischen. Str. 8.

kann auch schon der akademische Unterricht die Entfaltung der Anlagen zum Idealen, wie überhaupt die Ausbildung des Kunstsinns und Kunstgeschmacks ausnehmend fördern durch Anleitung zum zweckmäßigen Lesen classischer Schriftsteller und zum Studium wahrer Meisterwerke. Dadurch kann die Phantasie schon in der Kunstschule vor Auswüchsen und Ausschweifungen bewahrt werden und den Schwung zum Idealen erhalten, in welchem allein der rechte Künstler Befriedigung finden kann und soll. Indessen thut der Kunstjünger am besten, sich in den ersten Jahren des Unterrichts auf das Studium der Natur und weniger Meisterwerke zu beschränken. Das erweiterte Studium der letztern in großen Galerien (wie die zu Rom, Florenz, Bologna, Parma, Dresden, Paris, Mailand, Venedig, Genua, Wien, München, Berlin) setzt, um gute Frucht zu bringen, schon viele Kunststudien voraus. Dasselbe legt aber dann ihnen allen die Krone auf und ist das wirksamste Mittel zur Weckung und Belebung der ächten hohen Begeisterung, welche die Mutter des Vortrefflichen in allen Künsten ist. 16)

---

16) Gute Bemerkungen über die Bildung angehender Künstler finden sich in Hofstätters Nachrichten von Kunstsachen. II. 289 ꝛc., in Göthe's Propyläen II. B. 2. St. S. 4. ꝛc. und 141. ꝛc. in Kunst und Alterthum. III. 1. S. 120 fg., in Dalbergs Kunstschulen. (Horen. 1795. St. V. 622 ꝛc.) in einem Anhang zu v. Quants Gesch. der Kupferstecherkunst, und bei Ramdohr über Malerei und Bildhauerei III. 135 — 155.

Achter Abschnitt.

Von der Nachbildung vorzüglicher Meisterwerke und von der Anwendbarkeit verschiedener Arten der Malerei zur Verzierung christlicher Kirchen.

Schon Horaz warnt ernstlich vor der Nachahmerei oder der sclavischen Nachahmung, bei der man in eine Enge geräth, woraus man weder ohne Scham zurück, noch ohne größere Fehler vorwärts kann. 1) Solche äffische Nachahmerei könnte nur dem Meister des Originals zur Belehrung dienen, dessen Mängel und Fehler dadurch erst recht hervortreten. Wenn es schon schwer ist, die Natur mit Aehnlichkeit zu treffen, wie viel

1) Reichhaltig an vortrefflichen Bemerkungen für den Künstler sowohl, als für den Dichter ist überhaupt Horazens Brief an die Pisonen. „Ein wohlgezeichnetes Charakterstück heißt es hier, wie wohl sonst ohne Reiz und Styl und Kunst, macht oft mehr Eindruck, als ein Werk, das zierlich aber gehaltleer ist. Den Griechen aber verlieh die Muse zugleich Genie und feines Kunstgefühl, die Gabe der Empfindung und des schönen, vollendeten Ausdrucks. Es gibt der Dinge viel, worin die Mittelmässigkeit mit gutem Fug gestattet wird. Den mittelmässigen Künstler aber schützen weder Götter, noch Menschen, noch der Ort, wo seine Werke aufgestellt sind, vor dem Untergang. Wen also kein höherer Genius anweht, wen die Muse nicht hold anlächelt, der wage sich weder an Pinsel, noch Griffel und Meisel!" So räth auch Horaz dem Celsus (ep. I. 3.), sich eigenen (praktischen) Schatz anzuschaffen, und die Schriften unberupft zu lassen, die der palatinische Gott bereits aufbewahrt, damit, wenn einst die Schaar der Vögel ihre Federn zurück zu fordern kommt, nicht unverseh'ns entblößt von der gestohlenen Farbenpracht die kleine Krähe zum Gelächter werde.

schwerer die Nachahmerei ihrer Nachahmung! 2) Doch treffend sagt Klopstock: „Nur selten ward die Natur von dem Griechen nachgeahmt; er stellte sie dar, 3) und so war auch Raphael kein Nachahmer der Antiken, sondern sein Streben gieng, seitdem er sie kannte, stets dahin, etwas eben so vollendetes hervorzubringen. Doch beabsichtigte auch Horaz eine Verbannung aller Nachbildungen vortrefflicher Musterbilder keineswegs. Nur wäre zu wünschen, die Nachbildungen würden stets, anstatt Nachäffungen des Technischen und der Manier zu seyn, 4) mit verwandtem Geist, mit klarer Erkenntniß, mit reinem und innigem Gefühl der Gründe, warum der Meister das Urbild so und so gearbeitet habe, somit des Ausdrucks, des Charakters, der Seele des nachgebildeten Urbilds behandelt. 5) Solchen Nachbildungen gebührt vor schlechten oder auch nur mittelmäßigen Originalen bei weitem der Vorzug. Wie könnte der verbreitete Geschmack des Schönen solcher Nachahmungen entbehren? Uebertrieben, ja thöricht wäre die Foderung, daß in unsern Tau-

2) Plinius Ep. VI. 28.

3) Klopstocks Oden. II. der Nachahmer 256. Wo die Natur das Meiste gethan, muß der Mensch am enthaltsamsten seyn, ihr Werk zu verdecken und zu überladen. Mit Furcht und Zittern, Ehrerbietung und Dank (soll er) nachahmen, nicht die Natur aus Eitelkeit und durch Eigendünkel auszustechen suchen. Hamanns Schriften, herausg. v. Roth. VII. 342.

4) Belehrend ist jenes Wort an einen zu genauen, zu ängstlichen Copisten: weniger redlich wäre redlich gewesen.

5) Vergl. R. Mengs hinterlassene Werke. III. 70 — 71. Albern freilich wäre es, eine Gemälde-Fabrik in Vorschlag bringen zu wollen, dergleichen der Quacker Booth in London zur Vervielfältigung der Oelgemälde um wohlfeile Preise, aber wie zu erwarten, mit geringem Erfolg, veranstaltet hat. (Fiorillo G. d. Z. K. V. 859.)

fenden von Kirchen in Stadt und Land lauter Meisterwerke aufgestellt werden sollen. Abgesehen davon, daß hiezu die Geldmittel fehlen, werden große Maler und Bildhauer 6) immer zu den Seltenheiten gehören, und ihre Originalwerke können nur in Nachbildungen verbreitet werden. Zur Zeit des Parhasius hatte man nach Quinctilian (L. II. 10.) keine andern Bilder der Götter und Helden, als die den Originalen dieses großen Malers nachgebildet waren.

Wenn unsere jungen Künstler, anstatt die besten Werke großer Meister sorglich zu copiren, und so einzubringen in ihren eigenthümlichen Geist, gleich selbst als Meister Aehnliches hervorbringen wollen, so verfallen sie darüber leicht in eine Nachahmerei der Nebendinge, selbst der Fehler, die sie eben so kindisch und lächerlich erscheinen läßt, als jenen, der, um einem großen Manne gleich zu kommen, eben so zu husten, zu schnarren, den Kopf zu tragen oder gebückt zu gehen, sich mühte. 7) Wer aber mit Geist copirt, wird durch die Einsicht der großen Verdienste des Urbilds bescheiden, und seine Bescheidenheit wird durch das Bestreben gemäßigt, etwas zu erreichen, was er noch nicht kann. Ein rechter Copist wird also durch sein Copiren höher gebracht, vorwärts getrieben, wogegen der selbstgenügsame Anfänger, der schon Original seyn will, auf seiner Stufe von

---

6) Wie wohl thut es zwar religiösen Gefühlen, in bloßen Dorfkirchen, auch in den abgeschiedensten Thälern, z. B. in Tirol zu Steinach schöne Altarbilder von Knoller, oder zu Reith bei Rottenburg und zu St. Johann im Ahrnthale Gemälde von Schöpf, oder in den Dörfern Ortenberg und Ichenheim im Badischen Altarbilder der talentvollen Marie Ellenrieder zu treffen. Solche Erscheinungen sind in den kleinern Städten Italiens nicht selten.

7) Hofmanns Lebensansichten des Katers Murr. 1822. II. 258.

Ausbildung stehen bleibt. Ueberhaupt bringt der Kunst vielleicht Nichts größern Nachtheil, als die Sucht nach Originalität bei Talenten, die der Kraft eigener schöner Erfindung noch ermangeln. Alle mittelmäßigen, oder nicht mit Genie begabten Künstler würden am Besten thun, ihr Talent auf gute Copien trefflicher Bilder zu verwenden. Durch die Vertheilung solcher Copien in den Kirchen würde die Menge schlechter Gemälde daraus verdrängt; der Wiederschein vorzüglicher Meisterwerke käme unter das Volk; Geschmack und Erbauung würden gefördert, und der Kunstpfuscherei wäre gewehrt.

Zum Meister in der Kunst macht auch die größte Virtuosität in der Nachbildung noch nicht. Aber ein Nachbildner, der sein Vorbild mit Geist aufzufassen und wieder zu geben weiß, steht hoch über dem Pöbel von Künstlern, die ohne den Verein von Geist und Talent mit bloßen technischen Kenntnissen wahre Kunstwerke hervorzubringen sich einbilden. — Möchte man dies doch in den Kunstschulen genauer beachten! Die Schüler, die hier zusammenströmen, zerfallen in drei Classen, die Genialen oder Talentreichen, die Hoffnung gewähren, sich zur Meisterschaft in der Kunst zu erschwingen (deren gibt es immer nur wenige); sodann die guten Talente, die durch Ausbildung und Fleiß es dahin bringen, wenigst treffliche Nachbildner zu werden; endlich der Schwarm handwerksmässiger Köpfe, die das Körperliche der Kunst stets mit dem Geistigen verwechseln, und denen es an Kraft gebricht, sich über die Mittelmäßigkeit zu erheben. Diese letztern sind die wahren Kunstverderber. Man sollte bedacht seyn, sie frühzeitig aus der Kunstschule zu entfernen, damit sie sich mit ihren Pfuschwerken nicht in das Heiligthum eindrängen. In Fabriken, in feinern Gewerben könnten sie gute Dienste leisten. Hingegen die zweite Classe verdiente alle Sorgfalt in Ausbildung und

leitung ihres hervorbringenden Talents, weil sie die rechten Organe zur Verbreitung des Kunstliebes in die Masse des Volkes enthält, während die jungen Künstler der ersten Classe sich selber Bahn brechen und der Kunstschule kaum bedürfen.

Zu den schätzbarsten Nachbildungen für den Kirchengebrauch gehören in gewisser Hinsicht die musivischen Arbeiten zu Rom und Mailand. In der großen Peterskirche sind durch sie einige der ersten Meisterbilder von Raphael, dem Einzigen ohne Gleichen, von Domenichino, 8) dem genialen Zeichner des Gemüths, von Guido Reni, 9) dem Meister in der Färbung des höhern, beseelten Lebens, 10) u. A., auf eine Art wiedergegeben, die das Aug' entzückt, und zugleich der Zeit trotzt. Mit den Urbildern halten sie freilich eine strenge Vergleichung nicht aus. Schon der Mechanism ihrer Verfertigung und das Widerstreben des Stoffes gegen den genauen Ausdruck aller Tonarten der Farben mit ihren feinsten Schattirungen (obgleich man es bis auf achtzigtausend Farbentöne gebracht haben soll) vermehrt hier den Nachtheil, 11) den

---

8) Bellori schreibt ihm die Kunst zu di delineare gli anime et di colorire la vita.

9) Guido's Köpfe nennt Passeri volti di paradiso.

10) Mit ihnen aber leider auch mittelmäßige Bilder, die dieser kostspieligen Ehre nicht würdig sind.

11) Selbst im blos Mechanischen bleibt diese Kunst weit hinter der Natur zurück. Lichtenberg (in seinen vermischten Schriften IV. 312.) macht die sehr feine Bemerkung, daß das größte Kunststück musivischer Arbeit gegen die Flügel eines Schmetterlings gehalten, deren die Natur in einer Sommerstunde Tausende formt, selbst nur Oberfläche gegen Oberfläche verglichen, schnödes Kinderspiel sey.

ohnehin keine Copie ganz besiegt. 12) Als Verzierung großer Tempel machen sie aber einen großen, ich möchte sagen, größern Effect, als die Urbilder selbst, und sie sind keineswegs das bloße Caput mortuum des Urbilds, wie einige meinen, 13) sondern höchst schätzbare, glänzende, dauerhafte beinah' unverwüstliche Ueberlieferungen des Ganzen in Styl und Composition und des Totalausdrucks von Gemälden, deren Stoff der fortschreitenden Zerstörungskraft der Zeit nicht widersteht. Doch der Verbreitung dieser Art von Nachbildung tritt schon die große Kostbarkeit in den Weg. Diese Schwierigkeit theilen mit ihr, aber ohne den Vorzug gleicher Haltbarkeit, die schönen Gobelins und Hautelisses (in denen wir Raphaels Tapeten besitzen) aus den Fabriken von Madrid und Paris, und die später versuchten Nachbildungen der Gemälde in Sammet (wovon Herr Gregoire in Paris der Erfinder ist). Die täuschende Wahrheit, der Glanz und die Pracht, womit die Teppiche von Wolle, Seide, Gold und Silber gefertigt, die Gegenstände darstellen, kann schon Vasari nicht genug rühmen,

---

12) Vergl. Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Th. III. S. 209 — 214. Marcello und Calandra waren die ersten, die die Kirche von St. Peter zu Rom mit musivischen Altarblättern verherrlichten. (Vergl. J. Vasari Leben der Maler und Bildhauer ꝛc. 1786. S. 194. ꝛc.) Dann folgten Paul Rosetti und Franz Zuchi; endlich stiftete Peter Paul von Christophoris im Anfange des XVIII. Jahrhunderts eine Schule der musivischen Kunst, die er noch sehr vervollkommnete. Vergl. Ueber Mosaik von Gurlitt. Magdeb. 1798. u. Orloff. Essai I. 100. ꝛc. u. 256. II. 117. 226. Jor. de Furietti de Musivis. Romæ. 1757. u. Castellan Lettres sur l'Italie. 1819. II. 237. u. fg.

13) Winkelmann und sein Jahrhundert v. Göthe. S. 249. u. fg.

[illegible] Barbari [illegible]. 14) Wahre Veranstaltung [illegible] zu Rom und anderwärts in Italien übliche Verzie[illegible] Tempel an gewissen hohen Festen durch Be[illegible] Marmorsäulen mit Damast und [illegible] Gesellschaft Hebräer gemiethet, zu diesem [illegible] von einer Kirche in die andere [illegible] Anerkennung dagegen verdienen die Versuche (vor[illegible] Egin ton in England (gestorben [illegible] Paris, Frank von Nürnberg, Höcker [illegible] zu Freiburg im Breisgau und Anderer [illegible] Klosterbruder zu St. Blasien im [illegible] herrlichen Tempel zu sehen [illegible] Glasmalerei wieder zu ihrer glän[illegible] vierzehnten, fünfzehnten und sechszehnten [illegible] Die Wirkung dieser Glasmalerei

[illegible] Ep. Vasari, p. 213.

[illegible] das letzte Gericht im Mag[illegible] und die Bekehrung Pauli zu Bir[illegible]

[illegible] Nro. 20. 21. 22. 79.

[illegible] Spur von gemalten Kirchenfen[illegible] moderne vor dem IV. B. des [illegible]

Vortreffliche Glasgemälde sieht man in Florenz von Lorenz Ghiberti, Donatello, Dominico Levi, Goro und Bernardo de Francesco, zu Arezzo von Spinelli, Guilelmo von Marcilla, zu Rom von Claudio (Lanzi franz. Ausg. I. 274 [illegible]). Die Namen der Glasmaler von Köln und Nürnberg, dort im Dom, hier in den Lorenz- und Sebaldskirchen sind mir nicht bekannt; eben so wenig als die in dem Dom zu Straßburg und im Münster zu Freiburg im Breisgau. Die durch treffliche

an Kirchenfenstern kann, am rechten Ort angebracht, auch in neuen Tempelgebäuden mit Vortheil benutzt werden. Der Glanz und die Durchsichtigkeit der ins Glas geschmelzten Farben gibt nicht nur schönen Darstellungen höhern Reitz, sondern wirkt auch auf's Auge und Gemüth wohlthuend durch die manigfaltigen Brechungen des Tageslichts und dessen glühende Reflexe an Wänden und Pfeilern, welche das Gefühl von Ehrfurcht mittelst des Zaubers von Verklärung und Helldunkel befördern. 18) Doch machen ganze, hohe gemalte Fenster nur in den Tempeln von sogenannter gothischer Bauart den rechten Effekt. In heitern Kirchen

---

Zeichnung, Ausdruck und herrliches Farbenspiel ausgezeichneten Glasgemälde des Karthäuser-Klosters zu Molsheim sind jetzt im Museum zu Straßburg aufgestellt. Sie umfassen viele Scenen aus dem Leben und Leiden Christi, aus dem alten Testamente, und aus der Legende des heil. Bruno und anderer Einsiedler. Der Maler hieß Lorenz Link.

18) Terror namque ibidem Dei et claritas magna conspicitur. Gregor Turon. Hist. eccles. T. II. 16. Vergl. A. Le Noir Musée imperial des monumens francais. Paris. 1810. p. 98—111. B. Speth Beitrag zur Geschichte der Glasmalerei in dem Kunstblatt Nro. 28 des Jahrgangs 1820 des Morgenblatts. — Vergl. auch das Kunstblatt Nro. 25 desselben Jahrgangs. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste Th. III. von Frankreich, S. 19, 42, 50, 60, 108, 160. IV. Spanien S. 99. fg. 187. fg. V. in Großbrittanien S. 50, 75, 135, 189, 218. Desselben Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. I. 197, 199, 200, 412. II. 278, 378, 481. IV. S. 60. Das Hauptwerk ist: Le Vieil l'Art de la peinture sur verre etc. Paris. 1774. Uebersetzt von Harrepeter. Nürnberg. 1778. Viel Merkwürdiges enthält auch C. Geerling Sammlung von Ansichten alter enkaustischer Glasgemälde aus den verschiedenen Epochen. Cöln. 1826. Fol.

des neuern Styls dürften nur einzelne Figuren, in den Fenstern angebracht, von guter Wirkung seyn.

Sind Freskogemälde in Kirchen zweckmässig? — Der Gegenstand verdient von mehreren Seiten betrachtet zu werden. In Kirchen gothischer Bauart wären Fresken übel angebracht. Denn es fehlt hier durchaus an dem gehörigen Lichte. Ueber den Bogengängen ließen sich dergleichen hier schon wegen ihrer Verzweigung mit den Knäufen der Pfeiler keine anbringen, und in den Kuppeln, die zuweilen den Chor mit dem Langhaus verbinden, herrscht meist ein feierliches Dunkel. In den Tempeln von neuer italienischer Bauart dürften die Kuppeln für die Freskomalerei am geeignetesten seyn. Aber auch hier erfodern sie eine recht günstige Beleuchtung, welche man bei mehrern der berühmtesten Kuppeln (in Rom, Parma u. s. w.) vermißt, weshalb die größten Schönheiten ihrer Fresken fürs Auge verloren gehen. Ausnehmend ist hingegen ihr Effekt an sehr geräumigen, wohl beleuchteten Kuppeln, wie die der Peterskirche (wo die Mosaik zu Hülfe genommen ist), der Invalidenkirche zu Paris, der Klosterkirche zu St. Blasien im Schwarzwald ꝛc. An solchen Kuppeln wird die Idee vom unermessenen Himmelsgewölbe durch schöne Fresken sehr begünstigt. An der Decke des Langhauses, wo die betende Gemeine sich aufhält, ist Freskomalerei in der Regel ganz unpassend. Wer blickt hier gerade über sich aufwärts? Das Beschauen der Fresken verursacht hier große Pein, wodurch der Künstler für seine große Mühe nicht belohnt wird. 19) Weit schicklicher sind die Fresken in Seitenkapellen, auch etwa über den Chorstühlen im Chor, wo man sich ihrer Betrachtung ohne Beschwerde, mit Muße überlassen kann. Schon weniger passend sind sie an Wänden des Langhauses,

---

19) Journal des Débat's 24. Sept. 1823.

obgleich sie auch davon nicht ganz auszuschließen sind. Einzelne Figuren, z. B. der Evangelisten, der Apostel, der Propheten, der Kirchenväter sind hier öfters mit Vortheil über den Pfeilern, wie in Statuen, so auch in Fresko anzubringen. Auch für die Vorhallen sind Fresken eine sehr geeignete Verzierung. Sind diese Vorhallen geräumig und gut beleuchtet; so bieten sie die beste Gelegenheit dar, eine Reihe großer Darstellungen in Fresko (wie in den raphaelischen Stanzen) vor's Auge zu bringen. — Warum sollten nicht auch Altarblätter in Fresko sich gut ausnehmen? In sehr großen Kirchen, auf hochgestellten Altären ist dies gewiß der Fall. Solche Altarblätter hätten zugleich den Vortheil größerer Dauerhaftigkeit. — Wie jede Ueberladung, so macht auch die mit Fresken in Tempeln einen widrigen Eindruck, oder vielmehr der Eindruck des Ganzen und des Einzelnen wird durch sie gestört. Aber mit Sparsamkeit angebracht, machen sie einen um so stärkern Effekt, als sie am besten für die Entfernung und die Perspektive mit optischer Täuschung berechnet werden können. — Hat ein Tempel die Gestalt einer Rotunde; so können die Wände rings herum, statt mit Altären (was selbst nach den Vorschriften der kirchlichen Liturgie unschicklich ist) mit Fresken oder Oelgemälden verziert werden; diese Malereien mögen dann fortlaufend und zusammenhängend, oder in Abschnitte abgetheilt seyn. Wird mit ihnen noch die Malerei der Kuppel in passende Verbindung gesetzt; so kann der Künstler hier ein harmonisches, Geist und Gemüth ansprechendes Ganze vor's Auge bringen, wie keine andere Tempelform es zuläßt. Dies kann geschehen, das Licht mag gerade durch die Kuppel, oder seitwärts einfallen, wenn es nur von oben herabkömmt. Dort oben verkläre sich die Wonne des Himmels in manigfaltigen Scenen; hier an den Wänden vergegenwärtige sich jeder edle Kampf der Tugend auf Erden; dort oben ergieße

sich ein Ocean von Klarheit und Frieden; hier unten entfalte sich die mühsam sich verklärende Fülle der Kraft des innern Lebens im bittern Kampfe mit den äußern Verderbnissen der Welt; dort töne der Triumph der irdischen Sieger mit dem Jubel der guten Geister des Himmels im reinsten Einklang zusammen, hier unten rühre und ergreife jedes fromme und edle Gemüth der Gegensatz zwischen den heldenmüthigen Vorkämpfern des Guten und Wahren und den gleißnerischen Verfolgern desselben. — Daß Darstellungen aus der heidnischen Götterlehre zu Verzierungen an und in christlichen Tempeln unpassend sind, bedarf wohl keines Beweises. Dergleichen, unter andern die Verwandlung der Thyrrhener in Delphine schmücken den Rand der großen Sixtinischen Pforte der St. Peterskirche. Das Unpassende hievon ist auffallend. Es ist hier auch der Ort, von dem Gebrauch der Arabesken in den Kirchen einiges zu sagen. In diesen Verzierungen sieht man aus dem Gebiete der Natur und Kunst und der schöpferischen Phantasie die von einander entferntesten Dinge in ein harmonisches Ganzes vereinigt; eines aus dem andern sich entfaltend, eines zum andern sich neigend, es deckend oder umfassend, stützend und gestützt; wirkliche Wesen friedlich neben Wesen der Einbildung, Wahrheit an Dichtung sich schwesterlich anschmiegend.[20] Es ist eine gewisse Einheit, eine Art von Plan darin, aber verdeckt durch ein freies Spiel der Laune, ohne Anspruch, gleich einer Hieroglyphe gedeutet zu werden.[21] Man findet solche Zierrathen in den Ruinen von Persepolis; sie sollen auch schon im alten Egypten heimisch gewesen seyn. Zu

---

20) J. G. Jakobi sämmtliche Werke. Zürich. 1819. IV. 10 fg.

21) K. P. Moritz Vorbegriffe zu einer Theorie der Ornamente. Berlin. 1793. S. 28.

Rom kamen sie (nach Vitruv) zur Zeit des Augustus in Schwung. Die schönsten fand man in den Bädern des Titus, und diese dienten dem Raphael zum Vorbild. Viele sind zwar der Meinung, dergleichen Verzierungen seyen für Kirchen gar nicht geeignet, weil sie der Würde und dem großen und erhabenen Charakter, wovon hier alles das Gepräge haben soll, nicht entsprechen, und die Gedanken der Anwesenden leicht zerstreuen, sie von der Andacht, von dem Ernste, den jene geheiligten Orte einzuflößen bestimmt sind, abziehen, oder wenigst die dort geziemende andächtige Stimmung stören können. 22) Allerdings gibt es Arabesken die Menge, welche die Bestimmung christlicher Tempel von sich ausschließt, und die sich weit mehr zur Ausschmückung solcher Versammlungsplätze schicken, die dem Vergnügen gewidmet sind. Dahin gehören alle, die, ins Gebiet des Komischen streifend, mit dem Namen Grottesken bezeichnet werden, wie auch diejenigen, in die der heidnische Mythus verwebt ist. 23) Es gibt aber auch Arabesken, die einer Kirche sehr wohl zur Verzierung dienen können, ohne ihrer Würde das Mindeste zu benehmen. Die Kirchen können zwar derselben sehr wohl

---

22) Ueber den Gebrauch der Grottesken und Arabesken. Leipzig. 1790. S. 36. rc. Vergl. (Fiorillo) über die Grotteske. Göttingen. 1791. Seidel in s. Charinomos nennt die Arabeske das Mährchen der Malerei, woraus sich seine Unstatthaftigkeit bei der Darstellung des Heiligen und Höchsten von selbst verstehe. (S. schöne Künste in Berlin. 1826. S. 56). Von vielen Arabesken ist dies nicht zu bezweifeln, und in christliche Bilder selbst paßt allerdings keine.

23) In und an manchen Kirchen Italiens sieht man Basreliefs von altrömischer Arbeit mit bacchischen Darstellungen, Satyren, Faunen, Zentauren, auch Heroen-Figuren.

entbehren; aber zuweilen, sparsam, mit Ueberlegung, Auswahl und Geschmack angebracht, können sie die übrigen Schönheiten auch des Heiligthums hervorzuheben helfen. Edle Einfalt in ihren Bestandtheilen und in ihrer Zusammensetzung ist hier das Hauptgesetz. Das Pflanzenreich liefert dazu in seinen Früchten, Blumen, Blättern und Zweigen den angemessensten und reichsten Stoff. Doch können auch Vögel, Bienen und Köpfe von edlern Thierarten, besonders aber wohlgebildete Genien, Engelsköpfe, wie auch Gestirne mit Vortheil damit in Verbindung gesetzt werden. 24) Diese Verbindung darf nur zufällig erscheinen, obgleich ihr eine leitende Idee zum Grunde liegt. Mehrere treffliche Muster finden sich in den Logen von Raphael im Vatikan, wo sie in der lieblichsten Mannigfaltigkeit die Zwischenräume der biblischen Darstellungen so zierlich ausfüllen; 25) mit diesen sah man die Arbeiten von Schülern des Raphael und des lieblichen Johann von Udine, von Giulio und Alessandro, ferner die eines

---

24) Der Tadel, den Vitruv gegen solche Erfindungen ausspricht: Nunc pinguntur tectoriis monstra potius, quam ex rebus finitis imagines certæ. (Lib. VII. cap 5.) muß billig auf solche Abschweifungen beschränkt werden, die gegen den Geschmack verstoßen.

25) Abbildungen davon finden sich in dem Werke: Les peintures de Raphael aux voutes des loges du Vatican par Ottaviani et Volpato. 1771. (später auch sehr schön kolorirt). Beschrieben sind sie von Ramdohr über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. Th. I. S. 229. fg. Früher haben M. L'Asne, C. S. Bartoli, C. Baudet, Ph. Thomassin, M. Lucchese und F. von la Guertiere Raphaels Grottesken gestochen. Die von Joh. Nanni von Udine sind von J. Ottaviani, auch zum Theil von Corn. Bos (1550) in 2 Bl., und zum Theil v. Cavlus, die v. Julio Rom. von J. Cock gestochen. Vergl. Quatermere Hist. de Raph. p. 118.

Granello, eines Marto da Feltre, Mariotto, Pier di Cosimo, Mattidoro und Bachiacca und einiger andern Maler in Spanien, wovon wir aber bisher keine Abdrücke besitzen, wetteifern. 26) Dahin gehören auch manche Verzierungen an Portalen, Vorhallen, Bögen, Gewölben, Grabmälern, Fenstern, Taufsteinen, Sakramentarien oder Tabernakeln, Altären und Kanzeln in den Kirchen des Mittelalters bis ins fünfzehnte Jahrhundert; 27) auch in alten Chorbüchern dieser Zeit; ferner die an den ehrenen Thüren des Baptisteriums zu Florenz von Ghiberti, und an den Thüren des Doms zu Mailand. Die Rosen an der Kuppel des Pantheons und die Blätter und Blumengewinde an der bisher noch nicht aufgerichteten marmornen Triumphpforte zu Mailand würden jedem christlichen Tempel zur Zierde gereichen. Der Maler von Arabesken kann endlich manche sinnvolle Werke der besten Blumenmaler benutzen. — Indessen können dergleichen Verzierungen in solchen christlichen Tempeln, deren großer, imponirender Baustyl sie überflüssig macht, nur sparsam angewendet werden. Auch andere Kirchengebäude entbehren

---

26) Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. IV. 64. 66.

27) S. die Abbildungen bei d'Agincourt, Cigognara, in Molls Beiträgen zur Geschichte der deutschen Baukunst. Darmstadt. 1815 bis 1823, und den Denkmalen der Baukunst am Oberrhein. Freiburg. 3 Hefte. 1825. Die sogenannten gothischen Verzierungen stehen größtentheils an Schönheit den altgriechischen und denen nach, die im XV. u. XVI. Jahrhundert ihnen nachgebildet wurden. Jene stehen aber mit dem Kirchenstyl der zweiten Hälfte des XIII. und der ersten des XIV. Jahrhunderts in Harmonie; einem Baustyl, der durch eine Kühnheit und Leichtigkeit sich auszeichnet, welche machen, daß die Tempel noch viel größer scheinen, als sie wirklich sind, während bei dem griechischen Baustyl das Widerspiel statt findet.

ihrer lieber, als daß man sie damit überlade, oder mit abentheuerlichen oder unanständigen verunziere. Der arabische und auch der alt- und neugothische Geschmack unterliegt hierin großentheils gerechtem Tadel. Satyre, Bocksgestalten, Thiergefechte, Silenen und theils lächerliche, theils unzüchtige Zerrbilder betrunkener und ausgelassener Mönche, dergleichen man an und in mehreren alten Domkirchen antrifft, sind Mißgeburten des Zeitgeschmacks und Entweihungen des Heiligthums. 28) Unbedingt verwerflich ist auch das fade,

28) Unter den Chorstühlen in der Kapelle Heinrichs VII. in der Westminster Abtei zeigen einige Basreliefs äußerst schläpfrige und unzüchtige Bilder. Aehnliche findet man zu Canterbury, an Chalk Church in Kent, im Dom zu Straßburg, und wenigstens burleske in dem von Constanz, Basel u. a., z. B. von Mönchen, die der Teufel in den Klauen hält; Werke, zum Theil des XIII. u. XIV., zum Theil aber auch des XV. Jahrhunderts, in Zeiten, wo der Aberglaube nicht hinderte, daß die Ausschweifungen der Geistlichkeit und der Mönche dem Gelächter Preis gegeben wurden. Vergl. Hottinger Geschichte der Eidgenossen während der Kirchentrennung. I. 333. fg. Was die Poesien der Zeit und die Schauspiele (Mystères) hinlänglich beurkunden. (Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. V. 185. Dessen kl. Schriften. I. 65 — 70). Im Chor der Domkirche zu Paris sieht man unter den Basreliefs den Herodes auf dem Throne zum Kindermord Befehle gebend, zugleich aber von heftigen Schmerzen angegriffen. Zwei kleine Teufel stehen auf seinen Schultern und wollen ihm die Krone nehmen. (S. kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler bei geistlichen Gegenständen. Leipzig. 1772. S. 396.) Weit wahrscheinlicher ist diese Erscheinung einem satyrischen Geist, als der eingerissenen Ueppigkeit unter dem Clerus zuzuschreiben. Auf Rechnung des letztern kömmt hingegen, wenn die Abtissin eines Frauenklosters zu Parma (St. Paolo) ihre Gemächer durch Correggio mit einer Menge Scenen der Götter, Grazien, Faunen (sie sind gest. v. Fr. Rosaspina

alberne, geschmacklose Geschnörkel französischer Erfindung vom siebenzehnten Jahrhundert bis zum Ende des achtzehnten; 29)

---

in den Pitture di Ant. Allegri existenti in Parma nel Monastero di S. Paolo in 35 Platten) verzieren ließ. Man sieht hier Juno, die nackt, mit Amboßen an den Füßen, vom erzürnten Zeus zwischen Himmel und Erde aufgehängt schwebt; Diana, die umgeben von nackten Nymphen und Liebesgöttern von der Jagd kehrt, und sich von Amor den Kopf eines Hirschen bringen läßt. (S. Ragionamenti sopra una Stanza dipinta dal celebre A. Allegri nel Monastero di S. Paolo in Parma 1794. Vergl. allgem. Kunstz. S. 217 — 224. Von der Hagen Briefe in die Heimat. II. 37). In der Peterskirche zu Caen sind verschiedene Scenen aus alten Sagen und Dichtungen verliebter Art, z. B. von Tristan und der Tafelrunde im Bildwerke v. 1368 dargestellt (Essai histor. sur la ville de Caen par de la Rue 1820). Dies zeugt wohl noch mehr von einer mit Mystik verwebten Geschmacklosigkeit, als von Ausgelassenheit. Schon der heil. Bernhard eifert indessen in seiner Apologie an den Abt Wilhelm (v. 1153) gegen unziemliche Bildwerke in den Kirchen und Arabesken an den Wänden der Convente: „Cæterum in claustris coram legentibus fratribus, quid facit illa ridicula monstruositas, mira quædam deformis formositas ac formosa deformitas? Quid ibi immundæ simiæ? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semi-homines? quid maculosæ tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tibicinantes? Videas sub uno capite multa corpora, et rursus in uno corpore capita multa. Cernitur hinc in quatrupede cauda serpentis, illic in pisce caput quatrupedis. Ibi bestia præfert equum, capram trahens retro dimidium; hic cornutum animal equum gestat posterius. etc., etc. Auch Abaillard, der heil. Dominik und Franz von Aßis eiferten heftig gegen den Frevel üppiger Kirchenverzierungen. (Abaill. ep. 8. Fleury Hist. eccles. Liv. 79. Nro. 25).

29) Davon finden sich noch lange Zeit bewunderte Muster in J. A. Meissonier Livre d'ornemens. Paris. 1788. Man vergleiche mit diesen Mißgeburten: Klenze die schönsten Ueberbleibsel griechischer Ornamente der Glyptik, Plastik und Malerei. Fol. München. 1823.

um nichts besser, als die früher und gleichzeitig so beliebten chinesischen, japanischen und persischen Ornamente.[30]) Es sind Bilder oder vielmehr Fratzen, leer an Gedanken, womit der Abscheu vor dem leeren Raum die Wände beklekst.[31]) Auch Kariatiden oder Kanephoren[32]) als Trägerinnen an Gewölben, Frontons und Architraven in oder an christlichen Tempeln würden sich, so geschmackvoll sie auch seyn möchten, nicht schicken. Dürften aber nicht an ihre Stelle andere idealische Figuren treten, z. B. Glaube, Hoffnung, Liebe, gewisse Tugenden, oder auch Engelsgestalten? — Hier begegnet uns noch die Frage: ob nicht auch die Landschaft zur Verzierung christlicher Tempel sich eigne? — In so ferne die Landschaft für sich besteht, ohne Beziehung auf das Göttliche und Himmlische der Religion, mithin blos der irdischen Schöpfung angehörend, paßt sie zur Bestimmung eines Tempels keineswegs. Denn sie zieht die Seele an den Sinnen auf die Erde herab, anstatt sie darüber zu erheben. — Ein Sonnenaufgang, ein Sonnenuntergang, eine hellgestirnte Nacht können zwar als Zeugen der Macht und Weisheit Gottes in dem Gemüth ein frommes Entzücken erregen, und dies kann auch die Wirkung schöner Darstellungen der Jahreszeiten (von Malern, wie Claude,[33]) Schwanenfeld, Orizonte, Ruißdael, Salvator Rosa, Vernet, Dughet, Both, Berghem rc.)

30) Ueber das Entstehen der Arabesken und Grottesken. S. Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. B. IV. S. 57.

31) Winkelmann Gedanken über die Nachahmung griechischer Werke. §. 169.

32) Böttiger Amalthea. III. 141. fg. 153. fg.

33) Sein Liber veritatis, d. i., die Sammlung von zweihundert Abdrücken seiner Zeichnungen, in brauner Tuschmanier von R. Earlom, bei Boydell. 1774. Nro. 77.

seyn. 34) Sie würden aber, als für sich bestehende Bilder in Kirchen angebracht, die Menge kalt lassen, oder leicht zerstreuen. — Es gibt jedoch eine Menge heiliger Gemälde, wo der historische Gegenstand durch eine Landschaft, als Vor- oder Hintergrund sehr gewinnen kann, nicht nur weil er dadurch mehr hervorgehoben wird, sondern oft auch, weil er mehr geistige Bedeutung erhält, stärker auf die Seele wirkt, besonders, wenn die äussere Natur mit der sittlichen und mit der Stimmung der Gemüther im Einklang oder im auffallenden Kontrast erscheint. 35) Beispiels-

---

34) In den sogenannten barbarischen Jahrhunderten sah man häufig Landschaften, Seegegenden, Jagden, Fischereien, Thierstücke die Kirchen verzieren. Paulin de S. Felice Nat. Carm. X. 473. etc. S. Nilus epist. ad Olimpiad. IV. 61. Boldetti osservat sopra cimeteri. L. I. C. 6.

35) Vergl. A. v. Humboldts Ansichten der Natur. 1808. S. 173. rc. Der nämliche geistvolle Verfasser sagt S. 283: in dem innern empfänglichen Sinn spiegelt lebendig und wahr sich die physische Welt. Was den Charakter einer Landschaft bezeichnet, Umriß der Gebirge, die in duftiger Ferne den Horizont begränzen, das Dunkel der Tannenwälder, der Waldstrom, welcher tobend zwischen überhängenden Klippen hinstürzt; alles steht in altem, geheimnißvollem Verkehr mit dem innern Leben des Menschen.

Schon die Jahres- und Tageszeiten, in welch schöner und sinnvoller Beziehung stehen sie nicht zum menschlichen Leben? Für so viele Zustände unsers Gemüthes finden wir ein treffendes Bild in der Natur, und dieses nicht blos in einzelner, isolirter Beziehung; sondern von den Begegnissen, dem Charakter ganzer Völker und Zeiten, gibt die Landschaft, als der Schauplatz ihrer Entwikelung, als der stumme Zeuge ihres Lebens, oft einen so lebendigen Eindruck. Senket uns nicht ein Blick auf Roms Umgebungen tief in das Verständniß seiner Schicksale? Ja, indem diese Landschaft die Spuren von dem Geiste und Charakter so weit auseinander

weise werde hier nur der Scenen Christi als Lehrer, als Kinderfreund, als Wunderthäter, oder seine Ankündigung an die Hirten, seine Anbetung von diesen und von den Weisen, seine Auferstehung und Himmelfahrt erwähnt. — Das Gleiche gilt in gewisser Art von den Bauverzierungen; auch sie können den Eindruck einer heiligen Scene sehr verstärken. Wie viel Herrliches in landschaftlichem und architektonischen Beiwerke zeigen uns nicht die größern Darstellungen von Raphael, Leonardo da Vinci, van Eick, Schoreel, Hämmeling, Joh. Bellini, Titian, Paul v. Verona, Hanib. Caracci, Dominichino, Rubens und Nik. Poussin.[36] Nirgend tritt hier (ausser zuweilen bei Paul v. Verona) das Landschaftliche oder Architektonische, so meisterhaft und genievoll es auch ist, als die Hauptsache hervor,[37] noch erscheint hier das Kleinliche (des Details),

---

liegender Zeiten, auf wundersam bedeutende Weise in ein Gesammtbild verwebet, — empfangen wir durch sie einen Eindruck, welchen selbst die Lesung der Geschichte nicht zu geben im Stande ist. (Tagebücher aus Rom. München. 1821. Heft 4.) Viel Beachtungswerthes sagt Fernow in seinen römisch. Studien III., bes. S. 100 ꝛc. Dem Künstler empfiehlt sich das Werk: Histoire de l'art du paysage depuis la renaissance des beaux arts jusqu'au 18ème siècle, ou recherches sur l'origine et les progrès de ce genre de peinture, et sur la vie, les ouvrages et le talent distinctif des principaux paysagistes des différentes écoles par J. B. Deperthes; 1 vol. Paris. 1822. So auch (Quandts) Ideen aus dem Gebiete der schönen Künste. Leipz. 1804.

36) Auch Benozzo Gozzoli hat in seinen biblischen Darstellungen im Campo Santo zu Pisa im Architektonischen schon Erstaunliches geleistet. S. die Umrisse von Lasinio.

37) Wogegen eigentliche Landschaftsmaler, wie z. B. der unübertroffene Claude sich der historischen Figuren nur als Staffirung, um ihre Naturschilderung noch mehr zu beleben, bedienten.

sondern nur das Große, Frappante, Imponirende. Aber wie sehr dient nicht das Beiwerk, um das Geschichtliche zu heben, es für Geist und Auge näher zu bezeichnen, den Eindruck treffender zu machen! Es verhält sich damit gerade so, wie mit den Beschreibungen von Natur und Kunstwerken, welche Dichter, wie Horaz, Virgil, Milton, Shakspeare und Göthe,38) ihren meisterhaften Seelengemälden zur Einfassung geben.

In dem gebildeten Griechenland und Rom wurden, freilich erst, nachdem die Ueppigkeit schon große Fortschritte gemacht hatte, die Privatwohnungen nicht blos der Großen und Reichen, auch der Gemeinen mit Nachbildungen schöner Meisterbilder geziert. Man sehe die Wandgemälde von Herkulanum und Pompeje! Aehnliches zeigt sich wieder in den geschmackvollen Mobilien, Tapeten, Vasen, Bronzen u. d. gl., in denen der Gewerbfleiß unsrer Zeit die schönsten Modelle der Egyptier und Griechen abgeprägt hat! — Was für Mittel gäb' es wohl, unsern mehresten Tempeln in Städten und Dörfern nach und nach solche Bilder zu verschaffen, die der Würde der Religion und den Foderungen eines geläuterten Geschmacks zusagen, ausser gelungenen Nachbildungen der idealischen Werke großer Meister? Leider wird hierauf noch zu wenig Sorge verwendet, und mit zu großer Nachsicht wird manchem Stümper die Ehre vergönnt, seine todtgebornen, geist- und geschmacklosen Machwerke auf den Altar zu stellen. Diese Nachgibigkeit gegen die Künstler einer niedern Rangordnung schmeichelt zwar dem Dünkel ihrer Eitelkeit, aber verdirbt die Kunst, und wirkt durch ihren Einfluß auf die Volksbildung nachtheilig. Es fehlt solchen Künstlern mehrentheils

---

38) Mitunter auch Herder, Bernardin de St. Pierre und Chateaubriand.

die genauere Bekanntschaft mit wahren, genialen Kunstwerken. Diese wäre ihnen daher möglichst zu erleichtern. Dank gebührt dem Bestreben Casp. Lavaters, geistvolle und würdige Darstellungen biblischer Scenen durch die Künstler Chodowiecki, Penzel, Lips, Gränicher, Berger u. A. 39) zu veranlassen. Besonders schätzbar in dieser Beziehung ist Landons neues Testament nach den vier Evangelien mit ein und fünfzig gestochenen Umrissen 40) nach Raphael, Paul v. Verona, Dominichino, Albano und Nikl. Poussin. Möchte bald ein ähnliches Werk über die Apostelgeschichte nachfolgen! — In England erschien 1811 von Joh. Hecollet eine Bibel in drei Quartbänden mit 120 Kupferstichen von Heath, Neagle, Fittler u. A. nach vorzüglichen Gemälden (Preis 17 Guinéen). Aber ein noch kostbareres Prachtwerk ist Maklins Bilderbibel, in London veranstaltet nach den Gemälden von Lutherbourg, John Opie, Benj. West, Hamilton, auch geschmückt mit vielen allegorischen Vignetten. 41) Die Zierlichkeit ist jedoch hier mehr, als die Erhabenheit der Erfindung zu loben. Rühmliche Erwähnung verdienen auch Fügers zwanzig Darstellungen nach Klopstocks Messiade, schön gestochen von John für die Göschensche Ausgabe in Quarto und von J. F. Leybold in Folio, einzelne Stücke von Alb. Raindel u. A. Als ein heilsames Beförderungsmittel einer Verbesserung in den religiösen Kirchenbildern

---

39) Für seine Messiade.

40) Paris. 1810. (Prix 40 francs).

41) Der Titel ist: Maklins Bible with beautifals engravings fromm pictures by the most eminent brittle artist. VI. vol. in fol. 1800. Ein Exemplar kostete auf Subscription 35 Guinéen, und wird jetzt bis 50 bezahlt. Fiorillo Gesch. d. z. K. V. 779.

sind besonders mehrere Bilderbibeln zum Unterricht der Kinder und des Volks anzusehen. Unter diesen haben die Bilder der evangelischen Geschichten von den Gebrüdern Wierix 42) einen bedeutenden Rang, nicht nur wegen der Feinheit des Stichs, sondern zum Theil auch wegen sinnreicher Erfindung und großer Wahrheit des Ausdrucks. Des Unschicklichen, Frazzenhaften und Abgeschmackten findet sich daneben freilich sehr Vieles. Auch nur mit sehr beschränktem Lob nennen wir von den ältern Bilderbibeln die v. Matth. Merian zu Basel 1627, dann die meist nach guten Meistern von Phil. Andr. Kilian zu Augsburg; ferner die von Christoph Weigel ebendaselbst. In Hinsicht der würdigen Erfindung und des frommen Ausdrucks zeichneten sich zuerst die Bilder aus der biblischen Geschichte des alten und neuen Testaments von Joh. Rudolph Schellenberg, (zweite Ausgabe. Winterthur. 1826), wozu Lavater den kurzen Text bearbeitete, vor den frühern Kupferbibeln vortheilhaft aus. Schade, daß so viele Verstöße gegen die Zeichnung darin vorkommen. Fast alle Figuren sind etwas zu lang, ihre Bewegung oft ungelenk. Mitunter ist selbst die Erfindung bizarr; z. B. das Gemach, wo die drei Weisen das Kind anbeten, gleicht der Stube eines Handwerkers; in der Flucht nach Egypten trägt Joseph, obgleich der helle Mond scheint, eine große Laterne an einer Stange. In mancher Hinsicht wird die Schellenbergische Bilderbibel von denjenigen übertroffen, die später zu Wien, 43) und zu Paris 44) erschienen sind. Ihnen schließen sich noch

42) Evangelicæ Historiæ Imagines, oder auch unter der Aufschrift: Adnotat. et Meditat. in Evangelia. Aut. Hiron. Natali. Antw. 1507.

43) In 181 Kupfern.

44) La Sainte Bible par Mr. Sacy, 12 vol., ornée de 156 éstampes. Paris. 1800. (Viele Stiche sind von Klauber.)

[illegible] von Chr. Sauter.[45] [illegible] in Bildern von Carl [illegible]

45) [illegible] Erzählungen aus der Bibel für die Jugend [illegible] mit Kupfern von [illegible] und [illegible] Nürnberg 1830. Die [illegible] aus dem alten Testament sind besser als die zum neuen. [illegible] Geschichte [illegible] ganz [illegible]. Doch [illegible] von [illegible] und [illegible] des Thomas [illegible]

46) [illegible]) Bilder aus der [illegible] Geschichte des A. und N. Testaments. In Steindruck von Chr. Fues und [illegible]. Nürnberg 1821. In neuerer Zeit [illegible] die [illegible] Abbildungen in Steindruck von W. Engelmann. Mühlhausen und Paris 1823, in 5. Blättern. Dieselben sind [illegible] wegen vielen fantastischen [illegible] und [illegible] nach Art der franz. Theater-Decorationen. Eine neue Kupferbibel [illegible] in Wien angekündigt von [illegible]. Die Zeichnungen besorgt [illegible], den Stich [illegible].

47) Erwähnung verdienen auch die Holzschnitte von F. W. Gubitz, obgleich noch einer weit höhern Vollendung empfänglich.

Neunter Abschnitt.

Genauere Erörterung der Bedenken gegen die Zulässigkeit der bildenden Kunst überhaupt und der plastischen insbesondere in christlichen Tempeln.

Dies eben gibt der christlichen Religion eine so unvergleichliche Liebenswürdigkeit, daß sie sich in schlichter Gestalt zu allen Menschen, wie eine Mutter zu ihren Kindern, herabläßt, daß sie keinen Werth darauf setzt, ob sie gelehrt oder ungelehrt, arm oder reich, mehr oder minder gebildet sind, sondern ihnen mit gleicher Liebe alle ihre himmlischen Kleinodien und Verheißungen in den Schoos legt, und nur auf ihre Fassungskraft die milde Rücksicht nimmt, daß sie ihre Lehren den einen in Milch, den andern in stärkerer Speise darreicht. Warum sollte sie sich nicht auch der Bilder, die die kindlich-gesinnten ganz vorzüglich ansprechen, zu ihrer Absicht bedienen?

Das Christenthum beruht auf Geschichte. Es ist eine Reihe Erzählungen von Personen, von ihrem Geist und ihren Begebenheiten; eine Galerie großer Beispiele. Eben das bildet die Majestät dieser Religion, daß ihr Wesen sich vom Ursprung der Welt an alle Jahrhunderte hindurch als die göttliche Kraft bewährt, die allein den Menschen im Innersten seiner Natur veredelt und beseligt. Daher ist auch das Christenthum wie alles Geschichtliche ganz besonders zur bildlichen Darstellung geeignet. Wodurch erhält die Profangeschichte anziehendern Reiz als durch Bilder? Und warum sollte die Kirche als Lehrerin des ganz geschichtlichen Christenthums nicht gleichfalls des Organs der bildenden Künste

sich bedienen? Was ist es, das der erbaulichen Rede ihre Kraft verleiht, daß sie in des Zuhörers Seele dringt und sich ihrer bemächtigt? Was anders (wofern es sich von natürlichen Einwirkungen handelt), als daß gleichsam eine andere Seele, ein Geist, ein Genius mit Macht sich vernehmen läßt? Und verhält es sich mit dem Zauber, den ein treffliches Bild auf den Beschauer übt, nicht eben so? Ist es nicht des Künstlers Seele, die hier durch sein Gebilde wirkt, indem sie ihm die täuschende Wahrheit einer Person oder Begebenheit, welche Ehrfurcht oder Rührung erregt, einzuathmen gewußt? Wohl könnt' es zur Belehrung und Erbauung dienlich seyn, wenn an den Wänden aller Tempel die wichtigsten Lehrsätze des Christenthums mit großen goldenen Buchstaben angeschrieben würden, z. B. Im Anfang war das Wort. — Liebe Gott über alles und den Nächsten wie dich selber! — Gott ist die Liebe! — Wer sagt, er liebe Gott und haßt seinen Nächsten, der ist ein Lügner. — Selig, die reinen Herzens sind, sie werden Gott schauen. — Die Hauptsache wäre hier wie bei den Bildern, daß die schön und klar hingeschriebenen Worte oft gelesen, daß ihr Sinn wohl erwogen und tief beherzigt werde. Warum sollten aber gute Bilder nicht mehr noch als Worte, als Buchstaben den Menschen auf die Spur der Wahrheit behülflich seyn? Vermag doch das Bild auf einen Augenblick die ganze Wahrheit lebendig hinzustellen, während das bloße Wort immer der Zweifelsucht oder doch der Deutelei ausgesetzt bleibt. Erasmus scheint zwar anderer Ansicht, wenn er irgendwo sagt: 1) „Was zeigt dir jene Natur, wofern sie etwas von Christus zeigt, als etwa die Gestalt seines Körpers? Die

1) Paraclesis id est, adhortationes ad christianæ philosophiæ studium, in fine.

heiligen Schriften dagegen stellen das lebendige Bild der Heiligkeit seiner Seele vor deine Augen hin, und lassen Christus vor dir reden, Kranke heilen, sterben und vom Tod' erstehen, ja bringen denselben in seiner ganzen Herrlichkeit den Augen deines Geistes so nahe, daß du wahrlich weniger sehen würdest, wenn du ihn mit leiblichen Augen erblicktest." Daß aber eine gute Statue Christi nur seinen Körper zeige, wie konnte Erasmus dies behaupten? Doch er gibt anderswo selbst Erläuterung, wie er dies verstehe. Er sagt: "Wo ist wohl der Klotz, der glauben kann, Holz und Stein habe Empfindung? und gesetzt, es hätte solche gegeben, war denn das ein schwieriges Geschäft, das Volk vom Endzweck der Bilder freundlich zu belehren, sie seyen darum da, um dem Gedächtnisse der Ungelehrten nachzuhelfen?" 2) — Im Uebrigen wird der Freund der christlichen Bilder seiner obigen Bemerkung gern beistimmen. Die Bilder würden uns wenig frommen, wenn wir nicht durch die heiligen Schriften von dem Charakter, dem Leben, den Lehren, den Thaten, der Verherrlichung Jesu eine getreue Anschauung erhielten, wenn sie uns nicht in seinen Geist einweiheten, wenn ihr Unterricht nicht dem Betrachten der Bilder vorhergienge und es begleitete. Denn die Kunstwerke stehen, wie Platon 3) sagt, wie lebendig da; will man sie aber um etwas befragen, so schweigen sie. Dem bloßen Namenchristen, der Christum nicht kennt, können daher die christlichen Bilder freilich nichts seyn, als stumme Formen oder — Götzen, und nur die reinen Herzens sind, können Gott schauen. Wohl unterrichteten und frommen Christen aber dienen gute bildliche Darstellungen der höchsten

---

2) Epist. contra quosdam qui se falso jactant evangelicos.

3) Im Phädrus.

Gegenstände ihrer Verehrung, Christi, seiner Freunde und Gehilfen, seiner Thaten u. s. w. zur Belehrung und Erbauung. Diese Bilder prägen sich nicht so sehr ihren Augen, als ihrem Gemüth ein. — 4) Sie verstärken und beleben den Eindruck, die Ideen und Gesinnungen, welche die heiligen Schriften im Gemüth erregten, durch den Reiz edler Versinnlichung, durch die Kraft lebhafter Vergegenwärtigung; sie befeuern, sie beflügeln die Sehnsucht nach Verähnlichung mit dem Göttlichen. Mächtiger zwar ist das Wort Gottes, oder vielmehr der es belebende Geist, als das Bild, von Menschenhand hervorgebracht. Jenes Wort enthält eine Fülle des ewigen Lebens. Aber das Bild kann doch den Altar des Herzens entzünden, damit dann das Wort Gottes, der lebendige Glaube das Opfer vollende. — Wenn die Reformatoren einwendeten: Christus habe nirgend den Unterricht mittelst der Bilder gelehrt; 5) so bedachten sie nicht, daß Christus sich auch nirgend dagegen erklärte, und daß er überhaupt die Auswahl der zweckdienlichsten Behelfe des Unterrichts nach Zeit und Umständen der von Ihm gestifteten Kirche überließ. Er hat auch die Errichtung von Tempeln nicht befohlen; hat er sie aber deswegen untersagt? — Nicht bündiger ist das Argument: „Da Christus wahrer Gott ist; so ist jedes Bildniß von ihm unzulässig. 6) Gott ist ein Geist, und überdies unendlich. Welcher Bildner wird sich auch vermessen, Ihn, wie Er ist, im beschränkten Raume darstellen zu wollen?“ — Welcher Christ wird das Sinnbild des Göttlichen

---

4) Non modo oculis imagines, sed etiam animis inculcatis. Cicero de natura Deorum. N. 39.

5) S. Zwinglis sämmtl. Schriften. I. B., 2te Abtheilung, S. 471.

6) Zwingli a. a. O. S. 477.

für mehr, als Sinnbild halten? Christus ist aber auch als Mensch erschienen, und in so ferne steht nichts im Wege, daß die Kunst ihn uns (sinnlich-geistigen Wesen) in so edler Menschengestalt darstelle, als sie vermag.

Nicht in den Bildern ist der Sitz des Heidenthums, nicht im Worte der Sitz des Christenthums. Der Sitz von beiden ist im Innersten des Herzens. Weder das Wort allein, noch das Bild allein bemächtigt sich des ganzen innern Menschen; die eigentliche Sprache des Gefühls — der hörbare Ton, der beseelte Laut, die Harmonie und Melodie der Laute und Töne — die Musik muß gleichfalls zu Hilfe kommen, damit das gesprochene Wort noch durch verwandte Anklänge belebt, beflügelt, begeistert, damit auch mittelst des Gehörs der Eindruck des angeschauten geistvollen Bildes verstärkt werde. Zwar ist des richtig aufgefaßten und verstandenen göttlichen Wortes Kraft unendlich. Aber sein Verständniß, seine Auffassung wird durch das Bild voll Seele, voll Ausdruck, und durch das dem Bild entsprechende Spiel der Töne ungemein erleichtert; Bild und Musik öffnen und stimmen das Gemüth für das Wort, bereiten ihm die Wege, prägen es tiefer ein, machen es unauslöschlich.

Das Wort Gottes ist allerdings die Hauptsache. Warum sollt' es aber zur Verbreitung seiner milden, beseligenden Herrschaft unter den Menschen die Dienste der Beredsamkeit, der Musik und der bildenden Künste verschmähen? Sind doch die Anlagen zu diesen Künsten auch Gottes Gaben! Freilich sollen ihre Inhaber sich nicht erdreisten, Gottes Wort zu meistern, und es durch den Zauber der Kunst gleichsam als Nebensache in den Schatten zu rücken, sondern demüthig und andächtig sollen sie ihre Gaben so anwenden, daß sie nur dem Göttlichen zur Folie dienen, damit es heller hervorstrale und der Gemüther sich ganz bemächtige.

Doch selbst das Wort, in Verbindung mit allen Musenkünsten reicht nicht hin, um die Tempel mit wahren Gottesverehrern zu füllen. Dazu wird noch vor Allem die Reinheit des Herzens und die Innigkeit des Glaubens der Tempelbesucher erfodert. Mangelt dieser Glaube und diese Lauterkeit des Sinnes; so fällt das Wort unter Dörner und auf Felsgrund, die Harmonie der Töne verhallt, wie ein gellend Erz, und die herrlichsten Gebilde der Kunst sind todt, ohne beseelte Sprache für Auge und Gemüth.

Beim Entstehen des Christenthums mochte zwar die Aufstellung plastischer Bildwerke in den Kirchen anstössig scheinen, indem diese zu sehr an die Gegenstände der Anbetung im alten Götterdienst erinnerten; 7) doch fand die gleiche Bedenklichkeit schon frühzeitig bei den christlichen Grabmälern nicht statt, wie uns die noch vorhandenen Sarkophage mit den Bildern Christi, Mariä, der Apostel u. s. w. beweisen. 8) In der Folge der Zeit mußte das Anstössige auch für die Tempel verschwinden. Die lange Vernachlässigung der plastischen Kunst mochte aber nebst der einreissenden Barbarei Mitursache gewesen seyn, daß im Mittelalter die Statuen und Basreliefs in den gottesdienstlichen Gebäuden an Abentheuerlichkeit und Ungeschmack die Werke der Malerei noch übertrafen. Kein Wunder, daß der Aberglaube die plastischen oder figürlichen Gebilde der Maria

7) Probabilem puto eorum conjecturam, qui, quo tempore Synodus illa (Eliberitana) celebrata est, recentem adhuc Idolatriæ memoriam fuisse dicant, ob idque nondum expedisse, christianorum in Oratoriis ac templis imagines statui. Petavius dogm. theol. de Incarnatione. Lib. 15. C. 13. N. 8. Vergl. Winkelmann und sein Jahrhundert von Göthe. Tübingen 1805. S. 208. Vergl. Beil. A.

8) (Sicklers) Almanach von Rom. 1810. S. 171. u. fg. Cicognara. I.

und anderer Heiligen weit öfter als die Gemälde von ihnen, zum Gegenstand ausschweifender Verehrung wählte. Dabei ließ er sich in der Auswahl keineswegs durch Schönheit und Anmuth bestimmen, sondern nicht selten gerade durch das Widerspiel, und durch entstellende Sonderbarkeiten, mit denen die Legende um so kecker wundervolle Sagen in Verbindung setzte, je auffallender sie waren. Manches hochverehrte Wunderbild ist in so hohem Grade dem, was wir schön, oder erhaben oder auch nur gefällig und anziehend finden, fremd, daß hier der Glaube genöthigt war, sich über den Augenschein vollkommen hinweg zu setzen. — 9) Schöne Statuen würden nicht leicht zu dieser Ehre gelangt seyn. 10) Man darf mithin noch weit weniger in unsern erhellteren Tagen von dem Gebrauch einer edeln plastischen Kunst in der Ausschmückung der Christentempel Gefahren der Abgötterei besorgen. Wichtigere Bedenken möchte vielleicht die Kunst selbst erheben, weil der (ins Unendliche gehende) Geist der christlichen Gottesverehrung die Aufgabe, das Ideale in plastischen Gebilden zu erreichen, weit schwieriger macht, als vordem der (sinnlich-begrenzte) Götterdienst. 11)

---

9) Belege dazu findet man genug unter den fünfzig Bildern in Guil Gumpenberg Atlas Marianus, sive de imaginibus Deiparæ per orbem christianum miraculosis. Monachi 1657.

10) Diese Bemerkung hat ohne Zweifel Göthe's Epigramm veranlaßt:

„Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gebilde;
Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da."

11) In plastischen Werken hilft dem Neuern seine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genöthigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genaueste im Raum zu bestimmen, und sich folglich mit dem alten Künstler gerade in derjenigen Eigenschaft zu

Doch (auch abgesehen von den Versuchen seit und nach Michael Angelo) haben in den neuesten Zeiten Canova, Thorwaldsen und Danneker diese Schwierigkeiten mit Glück zu überwinden gesucht. Gebilde, wie Canova's Magdalena, seine Figur der Wohlthätigkeit, und seine Religion (eigentlich die Kirche als Mutter der Gläubigen) 12) Thorwaldsens Christus und mehrere seiner Basreliefs, 13) und vorzüglich Dannekers Standbild des Erlösers, werden ohne Zweifel die Nacheiferung der Künstler künftiger Zeitalter erregen. Dies letztere ist wohl der herrlichste Versuch, die Aufgabe des höchsten Ideals der christlichen Kunst zu lösen. Und warum sollte Thorwaldsens Genie nicht eben so meisterhaft den Einzug Christi in Jerusalem im Basrelief darstellen, als den Thriumphzug Alexanders, wenn nur Bestellung an ihn käme? — Zerstreut finden sich in den Kirchen zu Florenz und Pisa, zu Rom und Bologna, und in vielen andern Städten Italiens, und auch, obwohl seltener in Deutschland und Frankreich ältere christliche Statuen und Basreliefs, die schon in hohem Grade befriedigen, obgleich viele darunter dem Tadel

---

messen, worin dieser seinen unbestreitbaren Vorzug hat. Fr. Schiller über neue und sentimentale Dichtung in den kleinen prosaischen Schriften. Th. II. S. 67.

12) S. Fernows römische Studien (Zürich. 1806.) Thl. I. S. 127—31, der aber dieses Kunstwerk blos aus dem antiken, und nicht aus dem christlichen Gesichtspunkt, daher zu scharf und unbillig beurtheilt.

Ueber Canova's frühere Vorstellung der Religion an dem Grabdenkmal Clemens XIII. S. Fernows R. Studien. Thl. I. S. 95. Die neuere, die ihren Triumph darstellen soll, ist weit gelungener. Darüber mehr in der zweiten Abtheilung.

13) Kunstblatt des Morgenblatts Nro. 14, des Jahrgangs 1820.

nicht entgehen, zuviel den Werken der Malerei nachgebildet zu seyn, und sich von dem einzig guten Styl, dem der Antike noch zu sehr zu entfernen. Doch davon ausführlich in dem eigenen Abschnitte von den vorzüglichen christlichen Werken plastischer Kunst!

Zehnter Abschnitt.

Vom Kunstideale des Christenthums.

Hier begegnen uns zwei für den Künstler höchst wichtige Fragen. Gibt es auch wirklich ein Kunstideal des Christenthums? Und ist dieses Ideal von dem der Alten wesentlich verschieden? — Wer die herrlichen Bilder von Christus, der Madonna und der Apostel von Raphael und einigen ihm verwandten Genien betrachtet hat, oder sie auch nur aus guten Kupferstichen kennt, wie könnt' er die bejahende Entscheidung beider Fragen erst von einer gelehrten Erörterung erwarten? Ist Raphaels Vorstellung des das Licht schaffenden Allvaters, ist sein Christus in der Verklärung, ist seine Madonna zu Dresden oder von Foligno, sind seine Propheten, Apostel und Evangelisten minder idealische Figuren, als ein Jupiter, ein Apoll, eine Juno, eine Minerva von Phydias, Polyklet und Lisipp? Vereinigen sie nicht, gleich diesen alle Vollkommenheiten, die sich in der gegebenen Person nach der Idee und frommen Ueberlieferung denken lassen? Oder was ist ein Ideal anders, als die

Uebereinstimmung der Gestalten eines Bildes in allen Theilen mit der Idee des darzustellenden Charakters, oder die harmonische Vereinigung der trefflichsten Eigenschaften ohne Mangel und Beschränkung in Einem Wesen, gemäß der Idee von seinem Charakter? 1) So gibt es ein sittliches Ideal vom Menschen überhaupt. Sobald man es aber äusserlich darstellen will, wird man sich über alle Menschen, wie die Erfahrung sie aufweist, erheben, und die Vortrefflichkeiten einzelner Menschen so vereinigen müssen, daß ein höheres — göttliches Gebilde daraus entstehe. Man wendet ein: „die Natur mache keine Mosaiken und ihre Werke bestünden nicht aus zusammengetragenen Stücken. Sie macht sie aus Einem Guß, Einem Wurf.“ Dies ist ganz richtig. Auch das Genie geht so zu Werk. Aber gleichwie die Natur eine unendliche Fülle von Formen besitzt, die sie nach einem innern Instinkt zusammensetzt, so auch das Genie. In so fern aber ein Kunstwerk Nachahmung der Natur ist, muß das Genie den

---

1) Nec vero ille artifex (Phidias), cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Cicero Orator. I. 9. Eben so äußert sich Plotinus Ennead. V. 8. Das nämliche sagt des Simonides Vers auf den Amor des Praxiteles den Grotius so übersetzt:

Quam bene Praxiteles finxit, quem sentit amorem!
De corde exemplum sumserat ille suo.

So schreibt auch Raphael (an den Grafen Castiglione): Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi vienne alla mente. Se questa ha in se alcuna eccelenca d'arte, io non so: ben mi aflatico di averla.

Verstand, die Urtheilskraft den Geschmack zu Hilfe nehmen, und diese sind allerdings für das Einzelne an ein genaues Studium der Natur gebunden. 2) Immerhin mag den schönsten Werken der antiken Bildhauerei ein Naturgebilde als Modell zum Grunde liegen; dennoch schwebte dem Künstler ein Urbild seiner Idee vor, das er nirgend in der Natur gefunden, sondern das sein Genie unbewußt sich selber schaffen mußte, als dem Charakter, den er darstellen sollte, ganz entsprechend, ihn vollständig erreichend. 3) Man wendet ferner ein: „Welche Anmassung es besser, schöner machen zu wollen, als der Schöpfer selbst!“ Wer könnte, wer wollte dies? Aber daß der Künstler unter den manigfaltigen Gegenständen und Auftritten der Natur eine Auswahl treffen müsse, geben auch diejenigen zu, die kein Ideal des Schönen anerkennen. Was ist aber Idealisiren anders, als das einzelne Schönste, das aber auch zugleich wahr und passend seyn muß, auswählen und in ein harmonisches Ganze vereinigen? Auch indem der Künstler ein gegebenes Modell veredelt und verschönert, trifft er eine solche Auswahl, indem seine Einbildung ihm die Züge vergegenwärtigt, die zur Vervollkommnung seines Bildes dienen. Das Ideal, oder die sichtbare Schönheit vollendeter Form übersteigt zwar nicht die Natur, ist nichts Uebernatürliches; die Kunst strebt nachahmend eben so wie die Natur in ihrer ungehemmten Entwickelung nach vollendeter Form. Indessen wird in der Wirklichkeit selten oder nie die von der Kunst erreichte Vollendung angetroffen,

---

2) Keratry Du beau dans les arts d'imitation. II. 127.

3) Die sinnliche Schönheit gab ihm die schöne Natur, die er vor Augen hatte; die göttliche Schönheit nahm er von dem Ideal, das ihm vor der Seele schwebte. Vergl. Winkelmann Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke, §. 38.

wenigst nicht von dem Geiste beseelt, den die Kunst ihr einzuhauchen weiß. „Ohne leisen Mißton ist wohl keine, selbst nicht die lieblichste Form in der Natur; vielleicht, weil auch das vollendeteste irdische Wesen nur ein Akkord ist jenes großen Zusammenklanges, in dessen Rauschen unser Geist versinkt.“ 4) Könnte man übrigens auch die Hervorbringung eines idealen Natur-Schönen dem Künstler absprechen; so bliebe dann doch das sittliche Ideal; denn in allem dem, was das Gemüth, das Gefühl, kurz den innersten Menschen anspricht, ist eine Abstufung ins Unendliche unläugbar, und das Streben nach Vollkommenheit ist hierin des Schöpfers großes Gesetz. Wie könnte aber die Kunst das Sittlich-Ideale darstellen, ohne daß seine Stralen auch auf das Physische des Menschen und selbst auf die Natur um ihn sich ergößen? —

Es ist durchaus unwahr, daß das Genie seine Gebilde aus Nichts erschaffe; seine Kraft besteht darin, aus einzelnen Bildern, die es aus Natur und Kunst und aus vergleichender Betrachtung schöpft, vollendete Gebilde, die über die Schranken sinnlicher Wahrnehmung sich erheben, zu verarbeiten, ohne daß eine Spur anstrengender Arbeit sich zeige. Freilich macht das bloße Zusammenfügen der schönsten Glieder eines Körpers, der schönsten Hände und Füße, des schönsten Kopfs u. s. w. noch kein vollendetes, ideales Ganze. Die völligste Uebereinstimmung ist hier das Wesentliche. Nichts darf als Flickwerk erscheinen. Das schönste Flickwerk ist störend. Alle Theile müssen als unentbehrlich und unverbesserlich für das Ganze sich zeigen, und

---

4) G. Forster die Kunst und das Zeitalter in seinen kleinen Schriften. Th. III. Berlin. 1794. Vergl. Wieland. Ueber die Ideale im XXIV. Bande seiner sämmtlichen Werke.

einzeln nur in so ferne die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als sie jeder sichtbarlich zur Vollkommenheit des Ganzen beitragen. Das Letztere muß stets mit allen Theilen und Bewegungen dem Geiste des Künstlers vorgeschwebt haben. Schöne Bewegungen der Gestalten lassen sich in Uebereinstimmung mit den Bewegungen der Seele idealisiren; aber um sie wahr und richtig darzustellen, muß der Künstler sie der Wirklichkeit in der Natur abgelauscht haben. In der Natur wirkt alles von innen nach der Oberfläche heraus nach nothwendigen Gesetzen. Diese unendlich vielfach, aber jederzeit durch bestimmte Ursachen modifizirten Wirkungen lernt man nur durch Anschauung und Beobachtung wirklicher Gegenstände kennen. — Die Vereinigung der größten Schönheit einzelner Theile mehrerer Figuren gibt für sich noch keine idealische. Das Genie muß so vereinigten Schönheiten erst die rechte Uebereinstimmung geben. So Zeuris, als ihm fünf Jungfrauen von Kortona zur Vollendung seiner Venus zu Vorbildern dienten. Die Figur war schon im Wesentlichen fertig. Aber jede der fünf Schönheiten gab ihm nun Anlaß, die einzelnen Theile zu vollenden. Vielleicht war doch eine unter ihnen seine Hauptnorm.5) Reynolds Meinung: daß eine gewisse Mittelform dem Ideal eigenthümlich sey, beruht auf einem Mißverständniß. Uebertreibungen diesseits und jenseits können allerdings mit dem Idealen nicht bestehen, und in so fern hält dieses immer die goldene Mitte.6) Aber nicht das Mittlere ist die Grundlage des Ideals, sondern das Aeusserste, nämlich die feine, nur dem scharfen Kennerauge bemerkbare Grenze, über die hinaus eine Gestalt aufhört

---

5) E. David Sur l'art statuaire. 7. 211 — 213.

6) Nach des Horaz: Medium tenuere beati.

Doch selbst das Wort, in Verbindung mit allen Musenkünsten reicht nicht hin, um die Tempel mit wahren Gottesverehrern zu füllen. Dazu wird noch vor Allem die Reinheit des Herzens und die Innigkeit des Glaubens der Tempelbesucher erfodert. Mangelt dieser Glaube und diese Lauterkeit des Sinnes; so fällt das Wort unter Dörner und auf Felsgrund, die Harmonie der Töne verhallt, wie ein gellend Erz, und die herrlichsten Gebilde der Kunst sind todt, ohne beseelte Sprache für Auge und Gemüth.

Beim Entstehen des Christenthums mochte zwar die Aufstellung plastischer Bildwerke in den Kirchen anstössig scheinen, indem diese zu sehr an die Gegenstände der Anbetung im alten Götterdienst erinnerten; 7) doch fand die gleiche Bedenklichkeit schon frühzeitig bei den christlichen Grabmälern nicht statt, wie uns die noch vorhandenen Sarkophage mit den Bildern Christi, Mariä, der Apostel u. s. w. beweisen. 8) In der Folge der Zeit mußte das Anstössige auch für die Tempel verschwinden. Die lange Vernachlässigung der plastischen Kunst mochte aber nebst der einreissenden Barbarei Mitursache gewesen seyn, daß im Mittelalter die Statuen und Basreliefs in den gottesdienstlichen Gebäuden an Abentheuerlichkeit und Ungeschmack die Werke der Malerei noch übertrafen. Kein Wunder, daß der Aberglaube die plastischen oder figürlichen Gebilde der Maria

---

7) Probabilem puto eorum conjecturam, qui, quo tempore Synodus illa (Eliberitana) celebrata est, recentem adhuc Idolatriæ memoriam fuisse dicant, ob idque nondum expedisse, christianorum in Oratoriis ac templis imagines statui. Petavius dogm. theol. de Incarnatione. Lib. 15. C. 14. N. 8. Vergl. Winkelmann und sein Jahrhundert von Göthe. Tübingen 1805. S. 208. Vergl. Beil. A.

8) (Sicklers) Almanach von Rom. 1810. S. 171. u. fg. Cicognara. I.

und anderer Heiligen weit öfter als die Gemälde von ihnen, zum Gegenstand ausschweifender Verehrung wählte. Dabei ließ er sich in der Auswahl keineswegs durch Schönheit und Anmuth bestimmen, sondern nicht selten gerade durch das Widerspiel, und durch entstellende Sonderbarkeiten, mit denen die Legende um so kecker wundervolle Sagen in Verbindung setzte, je auffallender sie waren. Manches hochverehrte Wunderbild ist in so hohem Grade dem, was wir schön, oder erhaben oder auch nur gefällig und anziehend finden, fremd, daß hier der Glaube genöthigt war, sich über den Augenschein vollkommen hinweg zu setzen. — 9) Schöne Statuen würden nicht leicht zu dieser Ehre gelangt seyn. 10) Man darf mithin noch weit weniger in unsern erhellteren Tagen von dem Gebrauch einer edeln plastischen Kunst in der Ausschmückung der Christentempel Gefahren der Abgötterei besorgen. Wichtigere Bedenken möchte vielleicht die Kunst selbst erheben, weil der (ins Unendliche gehende) Geist der christlichen Gottesverehrung die Aufgabe, das Ideale in plastischen Gebilden zu erreichen, weit schwieriger macht, als vordem der (sinnlich-begrenzte) Götterdienst. 11)

---

9) Belege dazu findet man genug unter den fünfzig Bildern in Guil Gumpenberg Atlas Marianus, sive de imaginibus Deiparæ per orbem christianum miraculosis. Monachi 1657.

10) Diese Bemerkung hat ohne Zweifel Göthe's Epigramm veranlaßt:

„Wunderthätige Bilder sind meist nur schlechte Gebilde;
Werke des Geists und der Kunst sind für den Pöbel nicht da."

11) In plastischen Werken hilft dem Neuern seine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier ist er genöthigt, das Bild seiner Einbildungskraft auf das genaueste im Raum zu bestimmen, und sich folglich mit dem alten Künstler gerade in derjenigen Eigenschaft zu

Doch (auch abgesehen von den Versuchen seit und nach Michael Angelo) haben in den neuesten Zeiten Canova, Thorwaldsen und Danneker diese Schwierigkeiten mit Glück zu überwinden gesucht. Gebilde, wie Canova's Magdalena, seine Figur der Wohlthätigkeit, und seine Religion (eigentlich die Kirche als Mutter der Gläubigen) 12) Thorwaldsens Christus und mehrere seiner Basreliefs, 13) und vorzüglich Danneker's Standbild des Erlösers, werden ohne Zweifel die Nacheiferung der Künstler künftiger Zeitalter erregen. Dies letztere ist wohl der herrlichste Versuch, die Aufgabe des höchsten Ideals der christlichen Kunst zu lösen. Und warum sollte Thorwaldsens Genie nicht eben so meisterhaft den Einzug Christi in Jerusalem im Basrelief darstellen, als den Thriumphzug Alexanders, wenn nur Bestellung an ihn käme? — Zerstreut finden sich in den Kirchen zu Florenz und Pisa, zu Rom und Bologna, und in vielen andern Städten Italiens, und auch, obwohl seltener in Deutschland und Frankreich ältere christliche Statuen und Basreliefs, die schon in hohem Grade befriedigen, obgleich viele darunter dem Tadel

---

messen, worin dieser seinen unbestreitbaren Vorzug hat. Fr. Schiller über naive und sentimentale Dichtung in den kleinen prosaischen Schriften. Th. II. S. 67.

12) S. Fernows römische Studien (Zürich. 1806.) Thl. I. S. 127—31, der aber dieses Kunstwerk blos aus dem antiken, und nicht aus dem christlichen Gesichtspunkt, daher zu scharf und unbillig beurtheilt.

Ueber Canova's frühere Vorstellung der Religion an dem Grabdenkmal Clemens XIII. S. Fernows R. Studien. Thl. I. S. 95. Die neuere, die ihren Triumph darstellen soll, ist weit gelungener. Darüber mehr in der zweiten Abtheilung.

13) Kunstblatt des Morgenblatts Nro. 14, des Jahrgangs 1820.

nicht entgehen, zuviel den Werken der Malerei nachgebildet zu seyn, und sich von dem einzig guten Styl, dem der Antike noch zu sehr zu entfernen. Doch davon ausführlich in dem eigenen Abschnitte von den vorzüglichen christlichen Werken plastischer Kunst!

Zehnter Abschnitt.

Vom Kunstideale des Christenthums.

Hier begegnen uns zwei für den Künstler höchst wichtige Fragen. Gibt es auch wirklich ein Kunstideal des Christenthums? Und ist dieses Ideal von dem der Alten wesentlich verschieden? — Wer die herrlichen Bilder von Christus, der Madonna und der Apostel von Raphael und einigen ihm verwandten Genien betrachtet hat, oder sie auch nur aus guten Kupferstichen kennt, wie könnt' er die bejahende Entscheidung beider Fragen erst von einer gelehrten Erörterung erwarten? Ist Raphaels Vorstellung des das Licht schaffenden Allvaters, ist sein Christus in der Verklärung, ist seine Madonna zu Dresden oder von Foligno, sind seine Propheten, Apostel und Evangelisten minder idealische Figuren, als ein Jupiter, ein Apoll, eine Juno, eine Minerva von Phydias, Polyklet und Lisipp? Vereinigen sie nicht, gleich diesen alle Vollkommenheiten, die sich in der gegebenen Person nach der Idee und frommen Ueberlieferung denken lassen? Oder was ist ein Ideal anders, als die

Uebereinstimmung der Gestalten eines Bildes in allen Theilen mit der Idee des darzustellenden Charakters, oder die harmonische Vereinigung der trefflichsten Eigenschaften ohne Mangel und Beschränkung in Einem Wesen, gemäß der Idee von seinem Charakter? 1) So gibt es ein sittliches Ideal vom Menschen überhaupt. Sobald man es aber äusserlich darstellen will, wird man sich über alle Menschen, wie die Erfahrung sie aufweist, erheben, und die Vortrefflichkeiten einzelner Menschen so vereinigen müssen, daß ein höheres — göttliches Gebilde daraus entstehe. Man wendet ein: „die Natur mache keine Mosaiken und ihre Werke bestünden nicht aus zusammengetragenen Stücken. Sie macht sie aus Einem Guß, Einem Wurf." Dies ist ganz richtig. Auch das Genie geht so zu Werk. Aber gleichwie die Natur eine unendliche Fülle von Formen besitzt, die sie nach einem innern Instinkt zusammensetzt, so auch das Genie. In so fern aber ein Kunstwerk Nachahmung der Natur ist, muß das Genie den

---

1) Nec vero ille artifex (Phidias), cum faceret Jovis formam aut Minervæ, contemplabatur aliquem, e quo similitudinem duceret; sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quædam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Cicero Orator. I. 9. Eben so äußert sich Plotinus Ennéad. V. 8. Das nämliche sagt des Simonides Vers auf den Amor des Praxiteles den Grotius so übersetzt:

Quam bene Praxiteles finxit, quem sentit amorem!
De corde exemplum sumserat ille suo.

So schreibt auch Raphael (an den Grafen Castiglione): Ma essendo carestia e di buoni giudici e di belle donne, io mi servo di certa idea, che mi vienne alla mente. Se questa ha in se alcuna eccelenca d'arte, io non so: ben mi aflatico di averla.

Verstand, die Urtheilskraft den Geschmack zu Hilfe nehmen, und diese sind allerdings für das Einzelne an ein genaues Studium der Natur gebunden. 2) Immerhin mag den schönsten Werken der antiken Bildhauerei ein Naturgebilde als Modell zum Grunde liegen; dennoch schwebte dem Künstler ein Urbild seiner Idee vor, das er nirgend in der Natur gefunden, sondern das sein Genie unbewußt sich selber schaffen mußte, als dem Charakter, den er darstellen sollte, ganz entsprechend, ihn vollständig erreichend. 3) Man wendet ferner ein: „Welche Anmaßung es besser, schöner machen zu wollen, als der Schöpfer selbst!“ Wer könnte, wer wollte dies? Aber daß der Künstler unter den manigfaltigen Gegenständen und Auftritten der Natur eine Auswahl treffen müsse, geben auch diejenigen zu, die kein Ideal des Schönen anerkennen. Was ist aber Idealisiren anders, als das einzelne Schönste, das aber auch zugleich wahr und passend seyn muß, auswählen und in ein harmonisches Ganze vereinigen? Auch indem der Künstler ein gegebenes Modell veredelt und verschönert, trifft er eine solche Auswahl, indem seine Einbildung ihm die Züge vergegenwärtigt, die zur Vervollkommnung seines Bildes dienen. Das Ideal, oder die sichtbare Schönheit vollendeter Form übersteigt zwar nicht die Natur, ist nichts Uebernatürliches; die Kunst strebt nachahmend eben so wie die Natur in ihrer ungehemmten Entwickelung nach vollendeter Form. Indessen wird in der Wirklichkeit selten oder nie die von der Kunst erreichte Vollendung angetroffen,

---

2) Keratry Du beau dans les arts d'imitation. II. 127.

3) Die sinnliche Schönheit gab ihm die schöne Natur, die er vor Augen hatte; die göttliche Schönheit nahm er von dem Ideal, das ihm vor der Seele schwebte. Vergl. Winkelmann Gedanken über die Nachahmung der griech. Werke, S. 38.

wenigst nicht von dem Geiste beseelt, den die Kunst ihr einzuhauchen weiß. „Ohne leisen Mißton ist wohl keine, selbst nicht die lieblichste Form in der Natur; vielleicht, weil auch das vollendeteste irdische Wesen nur ein Akkord ist jenes großen Zusammenklanges, in dessen Rauschen unser Geist versinkt.“ 4) Könnte man übrigens auch die Hervorbringung eines idealen Natur-Schönen dem Künstler absprechen; so bliebe dann doch das sittliche Ideal; denn in allem dem, was das Gemüth, das Gefühl, kurz den innersten Menschen anspricht, ist eine Abstufung ins Unendliche unläugbar, und das Streben nach Vollkommenheit ist hierin des Schöpfers großes Gesetz. Wie könnte aber die Kunst das Sittlich-Ideale darstellen, ohne daß seine Stralen auch auf das Physische des Menschen und selbst auf die Natur um ihn sich ergößen? —

Es ist durchaus unwahr, daß das Genie seine Gebilde aus Nichts erschaffe; seine Kraft besteht darin, aus einzelnen Bildern, die es aus Natur und Kunst und aus vergleichender Betrachtung schöpft, vollendete Gebilde, die über die Schranken sinnlicher Wahrnehmung sich erheben, zu verarbeiten, ohne daß eine Spur anstrengender Arbeit sich zeige. Freilich macht das bloße Zusammenfügen der schönsten Glieder eines Körpers, der schönsten Hände und Füße, des schönsten Kopfs u. s. w. noch kein vollendetes, ideales Ganze. Die völligste Uebereinstimmung ist hier das Wesentliche. Nichts darf als Flickwerk erscheinen. Das schönste Flickwerk ist störend. Alle Theile müssen als unentbehrlich und unverbesserlich für das Ganze sich zeigen, und

---

4) G. Forster die Kunst und das Zeitalter in seinen kleinen Schriften. Th. III. Berlin. 1794. Vergl. Wieland. Ueber die Ideale im XXIV. Bande seiner sämmtlichen Werke.

einzeln nur in so ferne die Aufmerksamkeit auf sich ziehen, als sie jeder sichtbarlich zur Vollkommenheit des Ganzen beitragen. Das Letztere muß stets mit allen Theilen und Bewegungen dem Geiste des Künstlers vorgeschwebt haben. Schöne Bewegungen der Gestalten lassen sich in Uebereinstimmung mit den Bewegungen der Seele idealisiren; aber um sie wahr und richtig darzustellen, muß der Künstler sie der Wirklichkeit in der Natur abgelauscht haben. In der Natur wirkt alles von innen nach der Oberfläche heraus nach nothwendigen Gesetzen. Diese unendlich vielfach, aber jederzeit durch bestimmte Ursachen modifizirten Wirkungen lernt man nur durch Anschauung und Beobachtung wirklicher Gegenstände kennen. — Die Vereinigung der größten Schönheit einzelner Theile mehrerer Figuren gibt für sich noch keine idealische. Das Genie muß so vereinigten Schönheiten erst die rechte Uebereinstimmung geben. So Zeuris, als ihm fünf Jungfrauen von Kortona zur Vollendung seiner Venus zu Vorbildern dienten. Die Figur war schon im Wesentlichen fertig. Aber jede der fünf Schönheiten gab ihm nun Anlaß, die einzelnen Theile zu vollenden. Vielleicht war doch eine unter ihnen seine Hauptnorm.5) Reynolds Meinung: daß eine gewisse Mittelform dem Ideal eigenthümlich sey, beruht auf einem Mißverständniß. Uebertreibungen diesseits und jenseits können allerdings mit dem Idealen nicht bestehen, und in so fern hält dieses immer die goldene Mitte.6) Aber nicht das Mittlere ist die Grundlage des Ideals, sondern das Aeusserste, nämlich die feine, nur dem scharfen Kennerauge bemerkbare Grenze, über die hinaus eine Gestalt aufhört

5) E. David Sur l'art statuaire. 7. 211 — 213.

6) Nach des Horaz: Medium tenuere beati.

schön und erhaben zu seyn. Alles Unwahre, der Natur Ungetreue liegt über, oder vielmehr unter dieser Grenze. 7)

Das Christenthum gibt uns von Gott, dem ewigen Vater und von seinem Sohne, dem Erlöser der Menschen eine solche Vorstellung, die ein Ideal bildet, welchem kein anderes vergleichbar, und welches für uns klar und deutlich umschrieben ist. Gott Vater ist durch die Lehre des Christenthums als Allvater schon stark bezeichnet, und diese Bezeichnung bekömmt Vollendung, indem sie ihn als den allmächtigen Schöpfer und Erhalter des Weltalls vorstellt, der mit unbegrenzter Weisheit und Liebe über Alles waltet, und besonders als weiser und liebevoller Erzieher der Menschen ihr Bestes besorgt. Die höchste Macht, Weisheit und Liebe sind hier vereinigt, und eben dadurch alles Unvollkommne ausgeschlossen. Wir geben gerne zu, daß eine sinnliche Darstellung dieses Ideals mit unvergleichlich größern Schwierigkeiten verbunden sey, als die des Jupiter-Zeus, des unumschränkten Regenten des Olymps und der Erde. Denn der letztere wird, nur nach weit vergrössertem Maasstab, wie ein anderer menschlicher Regent gedacht, genießt zwar ewiger, wandelloser Jugend, und ist allwaltend und allsehend; an Ihn ist die Kette der Schicksale gebunden; er theilt aber doch die Herrschaft mit vielen Unter-Göttern, und hat mit diesen und mit den Sterblichen ihre Leidenschaften gemein. Wie tief steht nicht dieses griechische Ideal unter dem christlichen? — Noch weit bestimmter ist das Ideal vom Erlöser der Menschen bezeichnet. Seine Liebe ohne gleichen, womit er sich ganz dem Heil der Menschen weihte und opferte, ist der hochhervorstralende, herrschende

---

7) Vergl. den Aufsatz im London-Magazin: Ueber die Elginischen Marmorwerke, im Auszug im Kunstblatt 1822, Nro. 66, 67, 68.

Zug seines Wesens. — Noch bestimmter und für menschliche Vorstellungskraft faßlicher umschrieben ist das Ideal der Madonna, zumal sie gewöhnlich mit dem göttlichen Kinde vorgestellt wird. Es ist das Vorbild der schönsten, vollendetesten jungfräulichen Weiblichkeit, das Ideal zugleich der reinsten Jungfrau und der edelsten, glückseligsten Mutter. — Allerdings gehen alle diese christlichen Ideale blos den moralischen Menschen an, wie ein Kunstrichter bemerkt, 8) und eben in der feinern Bezeichnung und Abstufung des Sittlichen im Ausdruck, in den Charakteren besteht der Triumpf der christlichen Kunst; wenn aber derselbe beifügt: sie seyen nicht durch Bilder darstellbar, und keines habe einen bestimmten, in äusserer bildlicher Darstellung auf Einheit zu bringenden Charakter; so ist schwer zu begreifen, was ihn den Meisterwerken gegenüber, welche diese Ideale wirklich bildlich dargestellt haben, zu solchen Behauptungen verleiten konnte. Wenn er aber noch weiter sagt: „alle (diese Ideale) haben entweder widerstreitende, einander aufhebende Eigenschaften, oder sie sind von einer Unbestimmtheit, die keine charakteristische Individualität der Bildung darbietet," — wahrlich dann möcht' ich ihn in Einfalt lächelnd fragen: wo denn der Widersprüche unter den Eigenschaften mehr seyen, als gerade im Charakter der Götter des Olymps? wo hingegen die sittliche Einheit sich vollendeter finde, als in Gott Vater, in Jesu, in seiner Mutter, ja selbst in den Propheten, in Johannes dem Täufer, in den Aposteln? Nicht nur ihre bildlichen Darstellungen auf der höchsten Höhe, welche die christliche Kunst bisher erreicht hat, auch die der unmittelbaren Vorgänger Raphaels, dieser einfältig frommen, gefühlvollen Verehrer des Heiligen, das im Christenthum geoffenbart ist, ja selbst

---

8) Winkelmann und sein Jahrhundert. S. 210.

schon mehrere Bilder der Byzantischen Schule, und später die der altniederländischen beweisen, daß immer die nämlichen sittlichen Ideale der Seele der Meister vorgeschwebt haben. Daß es zu ihrer höchsten künstlerischen Vollendung eines Zeitraums von mehr als tausend Jahren bedurfte, davon liegt der Grund in den der Kunst so hinderlichen Zeitumständen. Die Art, wie sie sich in der Seele der Künstler gestaltet, und manigfaltig ausgebildet und veredelt, dann mit verschiedenem Glanz und Wiederschein ausgegossen haben, war ihnen selbst eben so, wie den Alten bei ihren Idealen ein Geheimniß. Wie dürften wir uns jetzt erkühnen, solches zu erklären? Die Alten, wie die Neuern können nicht umhin, das Idealbild einer höhern Eingebung zuzuschreiben. 9) Est Deus in nobis, agitante calescimus illo. Aus jener milden, hehren und reinen Liebe, die der Geist und Grundton des Christenthums ist, gieng für den Schönheitssinn eine eigene Grazie, und ein eigenes Ideal hervor, welche der Dichter in Gesängen, der Künstler in Gebilden Allen anschaulich zu machen strebte.

Pindar singt (Pyth. 8. V. 136.): Wir sind der Traum von einem Schatten. Nur wenn ein Stral der Göttlichkeit ein Glanz von Zeus des Menschen Sinn erleuchtet, dann glänzt sein

---

9) Chi non ritrova nel fondo del suo intilletto e del suo cuore li semi benigni per divenir massimo per questa strada, invano si affida trovare efficaci ajuti nelle sterili disputazioni de'critici, e nell' ardue dottrine della belleza e dell' excellenca. M. Missirini in Append. delle descrizione delle pitture di Raphaello. Roma 1821. p. 249. Vergl. (Wakenröder) Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und des B. v. Rumohr Aufsatz über Kunstgegenstände im Kunstblatt, Nro. 55, des Jahrgangs 1820. Sicklers Almanach von Rom 1810. S. 153 — 195.

eigenes Daseyn auf, und um ihn eine liebliche Welt. Einen dieser Stralen wirft der Genius des Schönen in dieses Schattenthal. Daher fand schon Cicero, in jeder schönen Gestalt sey etwas Unendliches und Unermeßliches, das nicht ergründet werden kann. Das Schöne aber, dessen Wesen ausser unserer Fassungskraft liegt, und dem Göttlichen verwandt ist, 10) so wie die entsprechende Liebe zum Schönen, hat nach Platons 11) Bemerkung eine große Stufenleiter. Von dem blos körperlich Schönen gelangt man zum Verein des Schönen an Körper und Seele, und zwar vom Einzelnen zu dem, was allen gemeinsam ist; hernach zu der Schönheit unkörperlicher Wesen (der Tugend, der Weisheit); endlich zur geistigen Anschauung des Schönen, das schön an sich, in ungetrübter Reinheit, über allen Vergleich und ewig gleich ist. Hieraus erhellet der Unterschied zwischen der natürlichen und idealen Schönheit, bei welcher letztern der Künstler den schönsten Werken der Natur noch das Licht der ewigen Dinge beimischt, und die edelsten Formen mit einem göttlichen Geiste beseelt. Warum sollte dieser Unterschied im Gebiete des Christenthums weniger statt finden, als in dem der griechischen Mythologie?.. Indem die christliche Kunst die sinnlichen Eindrücke durch ihr geheimnißvolles Bündniß mit höhern Gefühlen heiligt, strebt sie zugleich die Ahnungen des Geistes, seine unaussprechlichen Anschauungen vom Unendlichen der Materie anschaubar den Sinnen einzuprägen. — 12) Zeno nannte die vollkommene Schönheit die Blüthe der Tugend, weil sie auf das Göttliche deutet. 13) In der

10) Winkelmanns Vorrede zu den Monumenti inediti. IV. Kap. §. 6.
11) Im Gastmale.
12) Vergl. A. W. Schlegel. Ueber dramatische Kunst und Literatur. 1809. I. 25.
13) Diogenes Laert. VII. Maxim. Tyr. XXV. édit. 1740.

That macht die Tugend schöner, das Laster häßlicher. Dies ist ganz wahr, wenn gleich viele Tugendhafte nichts weniger als schön, und viele Lasterhafte nichts weniger als häßlich sind. Unverfälschte Tugend kann selbst dem Häßlichen hohe Reize geben. 14) Die eigentliche Aufgabe des Künstlers ist immer das Schöne, und unter dem Schönen das Schönste.

„Auf dem Gebiete der Schönheit berühren sich die Grenzen der Natur, die dem Zwange gehorcht, und der Geisterwelt, die frei dem Gesetze der Liebe huldigt. — Das Schöne ist die allgemeine Sprache für die sinnliche Darstellung der Begriffe des Guten. — Indem der Schöpfer die sinnliche Natur mit der Huld der Schönheit umgab, machte er sie zum wunderbaren Boten des Himmels, zur Prophetin seiner Offenbarungen. — Die Auslegung dieser Offenbarungen dem Kindersinn der Unschuld leicht verständlich zu machen, ist des Künstlers höchstes Bestreben.“ 15) Es wird ihm aber nie gelingen, wenn er sich nicht über das Buchstäbliche, Formelle der schönen Natur zu ihrer geistigen Schönheit erhebt, was dadurch geschieht, daß er den reinen Abglanz ihres klar aufgefaßten Bildes im Spiegel des begeisterten Gemüthes wiederscheinen läßt.

Das Wirkliche in der Sinnenwelt kann das Gemüth nie ganz befriedigen; daher sein Streben darüber hinaus nach dem Idealen, dem hellesten Wiederscheine des Guten, hinter dessen lieblichen Stralen verschwinden muß Kunst und Künstler.

Die Schönheit, die dem Charakter einer darzustellenden Person z. B. einer Madonna entspricht, ist ihre Aufgabe. Um

---

14) Vergl. G. Lichtenbergs vermischte Schriften. III. 362. ꝛc.
15) Joh. Neeb vermischte Schriften. III. Frankfurt. 1821. S. 302 und 305.

sie zu lösen, kann sie nicht umhin, die natürliche und die ideale Schönheit in dem nämlichen Bilde zu vereinigen.

Fernow,[16] nachdem er selbst zugestanden hatte, daß das Ideal der Schönheit, welches in der Erscheinung der Ausdruck vollendeter Menschheit ist, nur durch religiöse Begeisterung habe erzeugt werden können, will hernach doch dem Christenthum die Kraft zu dieser Begeisterung zum Kunstideal absprechen. Der Grund, den er anführt, daß es, als Religion des Herzens mehr für das praktische Leben, als für die Kunst begeisternd sey, klingt seltsam genug. Warum sollte gerade die Religion, die am mächtigsten auf Heiligung des Herzens und Wandels dringt und wirkt, der Kraft ermangeln, zum Idealen in der Kunst zu begeistern? Daß auch das beste Kunstwerk noch unter den Idealen, die das Christenthum aufstellt, zurückbleibt, beweist nicht, daß es die Kunst nicht zur Belebung ihres erhabenen Sinnes und sittlich-geistigen Wesens in Anspruch nehmen könne. Auch den alten Götteridealen strebte der Künstler nur nahe zu kommen, ohne jemals dieselben zu erreichen. Zwar findet dies beim Christenthum noch in höherm Grade statt. Bleiben aber nicht auch die heiligsten Christen im Leben unter dem sittlichen Ideale zurück, welches ihr Meister im Auge hatte, da er sagte: „Werdet vollkommen, wie es euer Vater im Himmel ist!“ — Ist eine religiöse Lehre, die das Mitgefühl (die Sympathie) mehr in Anspruch nimmt, es mehr von selbstischen Gefühlen läutert, es zum heiligsten Band der gesammten Menschheit weiht, als das Christenthum? Ist aber nicht das Mitgefühl das Geheimniß der Kunst, wie der Natur? wie die Seele der Schöpfung, so der Geist, der mit belebendem Hauch in alten ächten Kunst-

16) In den römischen Studien. Th. I. S. 275. fg.

werken webt und waltet, in Staunen setzt und bezaubert? — Zu keiner Zeit hat die Kunst durch möglichst würdige Darstellungen des Göttlichen den Götzendienst befördert. Vielmehr kann man mit Grund behaupten, daß die herrlichen Götterbilder eines Phydias und seines Gleichen zur Reinigung der religiösen Vorstellungen gedient, und der Idee des wahren Gottes näher gebracht haben. Warum sollten treffliche, geist- und sinnreiche Darstellungen aus dem Gebiete des Christenthums nicht auf das christliche Volk eine gleich wohlthätige Wirkung hervorbringen?.. Allerdings haben unsere Maler und Bildhauer keinen Homer, der ihrer Einbildungskraft die religiösen Bilder und Gestalten mit genauer, jedermann kenntlicher, sinnlicher Bestimmtheit, gleichsam schon vollendet vorführt; des Christenthums trefflichste Dichter sind reicher an Ideen und geistigen Schilderungen, als an sinnlich begrenzten und bestimmten Bildern und Charakteren, und dies findet bei den christlichen Dichtern in um so höherm Grade statt, je inniger ihr Gemüth von den Idealen ihrer Religion ergriffen und durchdrungen war; z. B. bei Klopstock mehr als bei Milton. Aber dafür entschädigt der christliche Dichter den Künstler nicht nur dadurch, daß er ihm für die sinnliche Darstellung einen weitern Spielraum offen läßt, sondern vorzüglich durch eine bestimmtere Bezeichnung des Sittlichen der Charaktere, als man sie im Homer antrifft. Diese bestimmtere Bezeichnung des Sittlichen, wo der Griffel nie schwankt, nachläßt, oder sinkt, verdankt der christliche Dichter den Urkunden seiner Religion — der Bibel. Diese historischen Bücher sind die erste und lehrreichste Schule für den religiösen Dichter und Künstler. Sie gehen von dem Einfachsten, von der Kinderstube der Menschheit, von dem Familienleben aus, und stellen dann mit einfältigen, aber sichern und erhabenen Zügen die Ideale der höchsten Weisheit

und Tugend im Gegensatze mit der Thorheit und dem Laster, der Schwäche und Gleißnerei vor die Seele, und geben den sittlichen Charakteren Umrisse, die eben so deutlich, als gemeinfaßlich sind. Wenn der Künstler selbst dichterischen Geist hat (und welcher wahre Künstler hat ihn nicht?); so kann ihm das Studium der Bibel, wofern er in ihren Geist eindringt, und ihre Schilderungen in ihrer vollen Bedeutung erfaßt, für seinen Zweck, was die Auffassung des geistigen Ideals oder der historischen Figuren betrifft, vollkommen genügen. Im Sittlichen der Charaktere ist hier nichts Unbestimmtes, und alle, oft die kleinsten — sinnlich darstellbaren Umstände, die auf die Charaktere ein Licht werfen, das sie klarer hervorhebt, sind darin mit großer Einfalt, aber eben deswegen mit treffender Wahrheit aufgezeichnet. Der christliche Dichter kann und soll eigentlich nur die Ideen, die Charaktere, die erhabenen Wahrheiten, welche die Bibel in geschichtlicher Form darstellt, in der Einbildung des Künstlers beleben, stärker beleuchten, sein Gemüth in die ihnen angemessenste Stimmung versetzen, und eine Begeisterung dafür in ihm anfachen, damit er sie glühend umfasse, und mit Feuer darstelle. 17)

H. v. Ramdohr 18) findet den phisiognomischen Charakter in den Köpfen der Figuren des mythischen Umkreises der Alten viel bedeutungsvoller, höher, edler, als in den Köpfen der Personen unsrer Gottheit, unsrer Patriarchen, Apostel und Heiligen, welche mehrentheils das Gepräge finsterer Eingezogenheit, oder duldsamer Demuth auf ihren Gesichtsbildungen

---

17) Vergl. G. v. Seckendorf Vorlesungen über die bildende Kunst. Aarau. 1814, und Del bello Ideale e delle opere di Tiziano. Lettere pittoriche di G. Caroani. Edit. seconda. Padova. 1820.

18) Ueber Malerei und Bildhauerei. III. 180.

tragen. Dieser Vorwurf ist erstens nicht durchaus begründet, und so fern' er Grund hat, trifft er nur die Gebrechen unsrer Künstler, nicht aber die christliche Kunst selbst. Diese macht zwar die Schönheit der äussern Gestalt nicht zu ihrem Hauptzweck, wie die Kunst der alten Griechen. Doch strebt auch sie nach Schönheit der Gestalten, so weit diese nur immer mit der Wahrheit der Darstellung und des Ausdrucks vereinbarlich ist. Ihr Hauptzweck ist: Darstellung des Geistes, der Seele, der Triebfeder einer Handlung oder einer Person, ihres sittlichen Charakters. Diese Darstellung mag freilich oft der Schönheit der Gestalten Abbruch thun; aber sie schließt solche nicht aus; und bei den eigentlichen Idealen, z. B. in den Bildern von Christus, von der Madonna, von den Engeln u. s. w. verlangt sie wesentlich schöne Gestalten. Eingezogenheit und Demuth gehören allerdings zum Charakter unsrer Heiligen. Aber diese Tugenden sind nicht ächter Art, wenn ihrem Ausdruck Heiterkeit, Adel und Würde fehlen. Heiliger Ernst ist nicht mit Trübsinn, fromme Demuth nicht mit blödem Schwachsinn zu verwechseln. Der Sohn Gottes selbst war von Herzen demüthig.

Ueberhaupt beruht die Bezeichnung des Unterschieds zwischen der alten und der neuen Kunst, die den Werken der erstern den Charakter der Freude, denen der andern den Charakter der Trauer beilegt, auf einer Täuschung, die weder in dem wesentlichen Unterschiede des Christenthums von dem Heidenthum, noch in den Foderungen der christlichen Kunst, sondern einzig in Mißgriffen einzelner christlichen Künstler, oder in der Verwechselung der Gegenstände ihrer Auswahl mit dem Charakter ihrer Kunst Entschuldigung finden kann. Dem sinnigen Betrachter der schönsten antiken Statuen, besonders der jugendlichen, den Apoll an ihrer Spitze, kann es nicht entgehen, daß ihren Aus-

druck ein leises Gewölke stiller Trauer oder Wehmuth umschwebt. Der Grund hievon liegt wohl darin, daß die antike Kunst über die Schranken schöner Sinnlichkeit nicht hinaus konnte, und eben deßhalb an die Endlichkeit alles sinnlich Schönen erinnern mußte, das bei Göttern und Menschen dem unentfliehbaren und unerbittlichen Schicksal unterliegt. Wie sollte dies die Seele nicht zur Schwermuth stimmen? Auch stralt uns aus keinem antiken Gebilde mythischer Gottheiten oder Heroen das ungetrübte, grenzenlose Entzücken, wie aus so manchen Bildern von Raphael, Correggio, Guido, Dominichino, Titian entgegen. Mischt sich gleich hier in den Ausdruck des Entzückens noch der der Sehnsucht nach dem Ewigen; so liegt doch dieser Sehnsucht eine klare, beseligende Zuversicht, die über alle Trauer im Lande der Verbannung erhebt, zum Grunde. 19)

Noch ein Anderer 20) will den christlichen Bildern die charakteristische Schönheit überhaupt absprechen. Er sagt: "Unsere Madonnen, Magdalenen, Katharinen, Sebastiane, Joh. Baptiste zeichnen sich sehr oft durch einen hohen Grad von Schönheit aus; aber sie ist größtentheils unbestimmt. Vermuthlich lag in der Seele unserer besten Künstler kein entwickelter Charakter des Gegenstandes, an den sie sich machten; nur die allgemeine Idee des Schönen, des Weichen, des Sanften, des Geistigen belebte ihren Pinsel. Man verwechsle die Attribute der Figuren und ihre Handlungen, so wird Magdalena gar füglich in die Stelle einer Madonna, oder Katharina in jene der Magdalena eintreten können, ohne daß wir die Aenderung gewahr würden.

---

19) Vergl. Solgers nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Leipzig. 1826. II. 499. fg.

20) Hofstätter Nachr. v. Kunstsachen ꝛc. II. 161.

So giengen die Alten nicht zu Werke. Ihre Gebilde von Juno, Venus, Pallas, wenn sie gleich alle schön waren, unterschieden sich deutlich von einander; denn sie hatten charakteristische Schönheit rc.“ — Woferne dieser Vorwurf gegen die christlichen Bilder gegründet wäre, könnte doch auch er nur die Künstler treffen, nicht die christliche Kunst. Denn gerade die Charakteristik ist die Hauptaufgabe, die vorzüglichste Bestimmung der letztern. Nur sind die Charaktere im Christenthum, weit mehr der innersten Tiefe des Gemüths und Geistes angehörend, nicht so sinnlich umschrieben, wie die Charaktere in der griechischen Mythologie. Indessen ist es doch unrichtig, daß die alten Göttergebilde der Juno, Venus, Pallas, Ceres, Flora rc. und eben so die des Mars, Apoll, Bachus, Merkur rc., würden sie ihrer Attributen entkleidet, dennoch als diese Gottheiten leicht erkennbar wären. Wenigst bei manchen träte diese Leichtigkeit gewiß nicht ein. Warum läge auch sonst der Göttercharakter so mancher ausgegrabenen Statue unter den Kennern in unauflöslichem Streit? .. Wer hingegen wird eine Madonna von Raphael, Correggio, Dominichino rc. für eine Magdalena oder Katharina zu halten versucht werden; selbst wenn das göttliche Kind nicht auf ihrem Schooße ruhte? Der Charakter der Madonna ist von dem der andern Heiligen auch ohne Beizeichen, gewiß eben so wesentlich unterschieden, als der Charakter der Juno von dem der Minerva, der Venus, der Ceres, der Diana rc. Eben so ist der Charakter einer Magdalena, eines Joh. des Täufers, eines Joh. des Evangelisten durch ihr Leben genau bezeichnet. So verschieden die natürliche Schönheit ihrer Figuren in den Gemälden verschiedener Meister ist, so findet sich doch in der Bezeichnung ihres Charakters unter ihnen Uebereinstimmung, freilich mit zahllosen Abstufungen. Uebrigens ist eine genaue Paralelle nur dann denkbar, wenn man einzeln

stehende Gebilde der Plastik der Alten, mit einzelnen Figuren der Plastik der Neuen vergleicht. Bei dieser Vergleichung kann man den Alten im Allgemeinen den Vorzug schon deswegen nicht abstreiten, weil die christlichen Gegenstände weit minder zur plastischen, als zur malerischen Darstellung sich eignen. (Ausnahmen verändern die Wesenheit der Sache nicht). Worin liegt aber der Grund davon, als gerade in der Verschiedenheit der christlichen und der mythologischen Charakteristik? Die letztere hat für die Sinne und den Verstand eine enge und bestimmte Begränzung; die erstere umfaßt das ganze weite Gebiet moralischer Empfindungen, und kennt keine Grenzen, als welche Vernunft und Offenbarung bezeichnen. Die alte Götterlehre berührt mehr die Oberfläche des Menschen, seine sinnlichen Gefühle, als das Innere des Gemüths; das Christenthum hat es nur mit diesem zu thun. Nur dem innerlich Schönen und Guten — dem Heiligen zugewandt, ist es doch dem Aeußern nicht abhold, sofern es ein Mittel ist, jenes zu fördern.

Die christliche Kunst hat keinen müssigen Zeitvertreib, kein eitles Blendwerk, noch weniger Belustigung der Sinne, auch nicht zunächst Verfeinerung und Befriedigung des Schönheitssinns zum Zweck. Sie soll das Sittlich-Schöne dem Gemüth einprägen, und so an der Bildung des innern Menschen Theil nehmen; sie soll in ihm die Funken der bessern, edlern Gefühle anfachen; sie soll das Herz zu erhabenen Entschliessungen stimmen, ächte Frömmigkeit fördern. Ihre Zauberkraft darf sie mithin nicht blos und vorzüglich in der reizenden Farbengebung, in der schönen Gruppirung, in der richtigen Zeichnung und Anatomie, in der glücklichen Schattirung und Bewirkung des Helldunkels, oder in andern minder bedeutenden Dingen aufsuchen, sondern in der feinen, edeln, zweckmässigen Darstellung des Charakters der

Figuren, die sie als belehrende, rührende, erbauende Vorbilder zu schildern sich vornimmt. Dem religiösen Künstler genügt mithin die bloße technische Fertigkeit (so nöthig ihm diese, wie dem Dichter die Sprachfertigkeit ist) keineswegs; er bedarf vielmehr vorzüglich nebst der innern Begeisterung, eines gründlichen und anhaltenden Studiums der Seele, des Charakters der erhabenen Gegenstände, die er mit Geist und Würde darzustellen berufen ist, sodann der besten, schönsten, zweckmässigsten Darstellungsformen. Der Verbindung dieses Studiums mit dem angebornen Genie verdanken wir die Fortschritte der christlichen Kunst, und die unsterblichen Werke des Raphael, des Leonardo, des Dominichino, des Correggio, der Caracci, des Guido und der andern Meister, die dem Ideal am nächsten gekommen. Wie viel hat der Künstler nicht zu lernen, bevor er hoffen darf, der Vollendung sich zu nähern! 21) »Wie aber, hör' ich einwenden, wenn wir die Antike gar nicht hätten, könnten wir wohl auf anderm Wege zum idealisch Schönen gelangen?« — Die Möglichkeit ist nicht abzuläugnen, und, die Korrektheit abgerechnet, finden wir wirklich in mehrern alten Bildern, die der Bekanntschaft mit den Antiken vorhergiengen, idealische Schönheit. Aber, so trefflicher Vorbilder wie die Antiken ermangelnd, bedürften wir wohl eines langen Umwegs und des Zusammentreffens vieler günstigen Umstände, wie wir sie bei der Entfaltung des griechischen Kunstideals in seiner Vollendung wahrnehmen. Wie selten ist aber ein solcher Zusammenfluß, und wie viele Vorübungen setzt er nicht voraus.

Der Unterschied der antiken und modernen Kunstideale ist das Erzeugniß der innersten Wesenheit und schönsten Kraft der

---

21) Vergl. Hoffstätter a. a. O. II. 116. rc.

griechischen Götter = Symbolik und des Christenthums. Dort war es die höchste Aufgabe der Kunst: den geistig = sinnlichen Menschen in seiner Vollendung darzustellen; hier ist ihre Aufgabe: die sittliche Vollkommenheit auf ihren erhabensten Lichtpunkten von Glauben, Liebe und Hoffnung lebendig vor die Seele zu bringen. Das Gebiet der alten Kunst war demnach in bestimmte Grenzen eingeschlossen, das der neuern ist unbegrenzt. Wesentlich ist den idealen Gestalten der erstern eine vollkommene Ruhe; dem christlichen Ideal ist eine solche Ruhe nicht wesentlich; dieses fodert vielmehr den Ausdruck eines Strebens, einer Sehnsucht nach etwas Höherm, das den Sinnen entrückt ist. Eben deswegen läßt sich die Gottheit selbst nach christlichen Vorstellungen nie ganz rein und befriedigend darstellen, sondern das Höchste, was die Kunst erreichen kann, ist eine solche sichtbare Harmonie der sittlichen Eigenschaften, durch deren Anschauung die Ahnung einer höhern, unsichtbaren Harmonie erregt wird. Des Phidias Jupiter, seine Minerva, des Poliklet Juno ließen dem Betrachter nichts zu wünschen übrig. Dagegen die vollendetsten Bildungen vom Allvater, vom Sohne Gottes, anstatt zu befriedigen, dienen dem Gemüthe nur zur Anregung, sich über der ganzen sichtbaren Welt in dem Oceane des Unendlichen in Bewunderung und Anbetung zu verlieren. — Ein Charakter wie Christus kann von der Kunst nichts verlangen; aber die Kunst sehr viel von ihm. Und wenn die Alten in Charakteren sittlicher Größe von uns übertroffen werden können, so verdanken wir es Christus und keinem andern. 22) Mag immerhin der christliche Künstler, der Gott den Vater, den leidenden Christus, seine schmerzvolle

22) J. P. Eckermann Beiträge zur Poesie. Stuttg. 1824. S. 250.

Mutter oder die büssende Magdalena, oder Johannes den Täufer, oder einen der Wahrheit sich weihenden Märtyrer darstellen will, sich vorher einen der besten Jupitersköpfe, den Laokoon, die Niobe, die bessern Statuen von Apoll, Merkur oder den Dioskuren vergegenwärtigen. Aber er hüte sich das Studium der bestimmten Formen einer solchen Antike zu ängstlich zu verfolgen und sich dieselben zu tief einzuprägen, anstatt blos das Geistige darin, das dem Bild, welches aus dem Grund seiner Seele hervorgangen ist, anpaßt, diesem anzueignen. Sonst leidet der sittliche Charakter des christlichen Bildes durch das Plagiat aus dem antiken.

Uebrigens muß noch bemerkt werden, daß das Ideale, das auch von dem christlichen Künstler gefodert wird, sich nicht blos auf einzelne Figuren, sondern auf das Ganze der Darstellungen beziehe; mithin sowohl auf die Erfindung, auf den Ausdruck, auf die Anordnung und Zusammenstellung, als auf die Schönheit der Gestalten.

Vorzüglich in den neuesten Zeiten entrüstete sich eine gewisse Schule vor dem Gedanken: die Contemplation des griechischen Ideals möchte doch wohl zur Ausbildung des christlichen beigetragen haben. Die Verschiedenheit beider Künstler-Ideale läßt sich wohl eben so wenig, als die Verschiedenheit der christlichen und heidnischen Religion in Abrede stellen. Das griechische ist mehr sinnlicher, das christliche mehr geistiger Natur; das Erste ist vorzüglich Sache der ästhetischen Anschauung, das Andere des empfindenden Gemüths. So verhalten sich zu einander die griechischen Gebilde des Apoll und der Venus zu den Raphaelischen von Christus und der Madonna. Perugino und vor ihm Masaccio hatten das christliche Kunst-Ideal bereits um vieles der Vollendung näher gebracht. Von ihren Bildern zeichnen sich die ersten des

Raphael nur durch größere Gefälligkeit und Weichheit der Formen aus. Aber nachdem er in Rom die herrlichen Antiken gesehen, da verklärte sich das Ideal des Schönen in seiner Brust erst mit ungetrübter Reinheit. Seine Bilder bekamen mehr und mehr vollendete Gestalten, Leben und Anmuth. Seine Madonnen wurden gleichsam rein sittliche Gestaltungen einer himmlischen Seele. Alles Gemeine und Unedle, so wie alles Steife verschwand. Das Reine und Geistige bewegte sich frei in durchsichtiger, himmlisch verklärter, mehr dem Gefühl als dem Gesicht wahrnehmbarer Hülle. So fremd Raphaelen der Gedanke war, seine heiligen Bilder den Götterbildern Athens nachzubilden, so kann es doch dem unbefangenen Beobachter kaum entgehen, daß seine spätern Bilder immer mehr, was die Reinheit und den Adel der Gestalten, der Zeichnung und der Stellungen und Bewegungen belangt, den griechischen Meisterwerken sich nähern. Welche hohe Ruhe, welche stille Anmuth herrscht in Raphaels gelungensten Stücken! Dies haben sie mit den griechischen Gebilden gemein. Aber auch zugleich welche Innigkeit, welche fromme, himmlische Anmuth! Dies sind die Schönheiten, die ihm das Christenthum darbot, die diesem eigenthümlich sind.

Eilfter Abschnitt.

Bewahrung der christlichen Kunst vor jeder Entweihung.

Wir stehen auf heiligem Boden. Alles sey davon verwiesen, was mit den christlichen Idealen nicht zusammenstimmt! Es mag sonst schön, es mag gefällig oder prächtig, es mag selbst

in gewisser Hinsicht groß und erhaben seyn; aber in unserm Heiligthum ist dafür keine Stelle. Wir besitzen eine Menge Gemälde, die einer Galerie zur Zierde gereichen, aber in Gottes Tempeln die Bestimmung verfehlen: ein Herold der Verherrlichung des Ewigen, ein Wecker heiliger, frommer Empfindungen zu seyn. In das Heiligthum gehört nur das Heilige, und das Unedle gehört nicht neben das erhabenste, das heidnische nicht neben das christliche. Was sollen z. B. in christlichen Tempeln Verzierungen mit Ochsen- oder Schafsköpfen, oder mit Faunen und Nereiden u. d. gl.? 1) Auch zum Bildersaale darf das Haus Gottes nicht herabgewürdigt werden, sey es durch die Menge von Bildern, oder durch Vermischung profaner und heiliger Gegenstände. Schon durch die Ueberladung wird in dem beschränkten Raum eines Tempels der Eindruck eines herrlichen Kunstgebildes sehr geschwächt. 2) Für Altäre sind eigentlich nur solche Scenen oder Gegenstände passend, wo die Fülle der Gottheit oder die Kraft des ewigen Sohnes sich offenbart. Die Stellung anderer Bilder

---

1) Dahin gehört auch die Verzierung mancher Kirche in Italien mit antiken Basreliefs; dahin die Umwandlung der antiken Schaale, deren erhabene Arbeit den Mythus von Bachus darstellt, in ein Taufbecken im Dom zu Neapel, in welchem auch neben den Statuen der Märtyrer und Kirchenlehrer die der Nymphe Parthenope steht. S. Rehfues Gemälde von Neapel. II. 113.

2) Schon Alberti, einer der berühmtesten Hersteller der Baukunst, ein Freund des Lorenz von Medicis (gestorben am Ende des XV. Jahrhunderts), hat in seinem Werke: de re aedificatoria, 1485. (auch London 1726, und ins Italienische übersetzt, Venedig 1549 bemerkt, daß es nicht nur der Würde der Religion, sondern auch dem Vortheil der Kunst am angemessensten wäre, wenn man in jeder Kirche nur Einen Altar erblickte.

über dem Altar, auf dem das Opfer des Kreuzes und das Abendmal gefeiert wird, hat für das geistige Auge des denkenden Christen immer etwas Störendes. Die Hauptzierde des Altars ist das Kreuz oder das Bild des Gekreuzigten. Auch ist es hier nicht um bloße Bewunderung oder um Uebung des kritischen Kunstgeschmacks zu thun, sondern um Entfaltung, Stärkung, Erhöhung des Göttlichen im Menschen. 3) Dies aber können keine Theaterverzierungen, so ergötzend, so bezaubernd sie für den Anblick seyn mögen, bewirken. Nicht vergänglichen Sinnenreiz soll der Tempel erregen, sondern die Idee, die Ahnung des Ewigen. Nichts dürfe demnach hier Eingang finden, wodurch die allgemeine Andacht und Erbauung gestört werden kann. Wer sollte aus ihm nicht jede Darstellung entfernt wünschen, welche die reine Phantasie unschuldiger Kinder trüben, oder der züchtigen Jungfrau die Schamröthe ins Gesicht treiben könnte? Die Scene des betrunkenen Noe, die des von seinen Töchtern beschlafenen Loth, die der wollüstigen Potiphar, der badenden Betsabé, welche David vom Söller seines Pallastes betrachtet, der im Bad überfallenen Susanna mögen mit noch so behutsamem Zartgefühl dargestellt seyn; sie gehören nicht in die Tempel. Den Reinen ist zwar alles rein. So war es bei den ersten Christen Gewohnheit, daß auch die Erwachsenen ganz nackt getauft wurden. 4)

---

3) Nur durch das Bewußtseyn der Verbindung mit demjenigen, was unvergänglich und ewig ist, wird unser beschränktes Dasein erweitert, unser inneres Leben vermehrt, daurendes Wohlgefallen und wahre Begeisterung erzeugt. Franz Theremin die Lehre vom göttlichen Reiche. Berlin. 1823. S. 177.

4) Cyrilli Hieros. Catech. Mystag. ed Opon. 1703. C. 2, 3, 4, p. 284. etc. Jos. Vicecomitis Observ. de antiq. Baptismi ritibus L. 4, C. 10, p. 286. etc. Bingham Orig. Eccles. T. 4, L. 11, C. 11.

Dennoch darf der Maler heut zu Tag in der Darstellung solcher Scenen die Foderungen unsrer jetzigen Begriffe von Scham nicht unbeachtet lassen, und muß das Nackte theilweis bekleiden. Den Schwachen Aergerniß zu geben, ist hier zweifach ungeziemend. Daher sind auch die nackten Figuren von Adam und Eva und die dem Kind die Brust darreichende Madonna für die Kirchen wenig geeignet. Bei den Bildnissen mancher Heiligen, z. B. eines Johannes des Täufers, einer Magdalena, eines heiligen Sebastian, des auf dem Roste liegenden Laurenzius u. A. darf der Kirchenmaler nicht seiner üppigen Einbildung sich überlassen, sondern er muß sorglich bedacht seyn, daß die Reize sinnlicher Darstellung die Heiligkeit und Reinheit der Gesinnung nicht unterdrücken. 5) Dies gilt gleichfalls von den Schilderungen des letzten Gerichts und der Auferstehung der Todten. Die berühmtesten von Michelangelo und Rubens sind große, bewunderungs-

5) Frà Bartolomeo hatte einen schönen heil. Sebastian für eine Klosterkirche gemalt. Als aber die Mönche im Beichtstuhl erfuhren, daß Frauen beim Anblick dieses Heiligen wegen der gefälligen allzufreien Nachahmung der Natur zur Sünde gereizt worden, schafften sie das Bild aus der Kirche. S. Fiorillo I. 315. nach Vasari. Eben so gieng es der heil. Theresia von Santerre in der königl. Kapelle zu Versailles (gest. v. Pollenik). Die Heilige, vom Pfeil eines himmlischen Amorins verwundet, hat einen so verliebten und verführerischen Ausdruck, daß kein Priester mehr auf dem Altar, wo das Bild sich befand, Messe lesen wollte. Füßli Art. Santerre. Sollte man nicht auch in den Darstellungen des göttlichen Knaben die Schamtheile verhüllen?.. Wenn gleich die Reinen und Verständigen hier keinen Anstoß finden; so dürfte doch die Verhüllung den Vorzug verdienen. Hierin sagt die Nachahmung der Antike unserm sittlichen Gefühl, das wesentlich schamhaft ist, keineswegs zu.

würdige Studien für den Maler und anatomischen Zeichner; aber das Göttliche, das Unsterbliche ist darin vom Sinnlichen und Sterblichen erdrückt und verschlungen. Ein Gleiches sollte der Kirchenkünstler in Hinsicht der Engelsfiguren beobachten. Man verlangt von ihm himmlische Gestalten, holdselige Bilder der Unschuld, in denen keine Leidenschaft stürmt, keine sinnliche Begierde sich regt, und die keine solche in Andern erregen; aber keine Antinous, keine Ganymede, keinen Amor oder Kupido, auch keine Hermaphroditen. — Entweiht wird ferner die heilige Stätte durch alles, was Grauen oder Eckel erregt, und was Unmenschlichkeit verräth. Dahin gehören die meisten, wo nicht alle Schilderungen des bethlehemitischen Kindermordes; 6) dahin so viele

---

6) Ohne der Schilderungen eines Tintoretto (Winklers Gemälde S. 26), oder gar eines Rubens (im Busch beim Haag), die an gräßlicher Wahrheit alles übertreffen, oder des Hannib. Caracci (Galer. v. München) ausführlich zu erwähnen, gedenk' ich hier des lieblichen Guido. In seinem Bilde (in der Galerie des Museums zu Bologna), schön gestochen von Fr. Bartolozzi (Musée Franc.) III. 2.) wird das Schreckliche zwar durch das Rührende gemildert. Aber mit Grausen erfüllt die Unmenschlichkeit der Kriegsknechte und die wüthende Verzweiflung der Mütter. Nur die vorderste, jung und schön, versöhnt wieder mit der Menschheit. Ihr einziges Kind liegt todt in seinem Blute zu ihren Füßen. Ihrem starr darauf gehefteten Auge versagt das Uebermaaß des Schmerzes die Thräne. Ein Ideal des tiefsten mütterlichen Jammers! Das Kleine liegt noch im Tode lieblich da. Der Tod hat mit leiser Hand auf seine Bläße Züge des sanftesten Schlummers eingedrückt. — Der gleiche Zug findet sich schon in den Tapeten von Raphael. Hier sieht man im Vorgrund eine Mutter auf dem Boden sitzend, auf ihrem Schoos das gemordete Kind. Ihr Schmerz ist still, aber von sprechender Wahrheit.

Peinigungen, Hinrichtungen der heiligen Märtyrer beiden Geschlechts; dahin selbst manche sonst vortreffliche Darstellungen der Leiden des Erlösers, z. B. der Geiselung, der Aufdrückung der Dornenkrone rc. — Mit siegreicher Einfalt erhebe sich in den Christentempeln das Kreuz, an welchem der Sohn Gottes sich für die Menschheit zum Opfer dargebracht hat! Wird aber sein Bildniß am Kreuze angebracht; so erheb' es sich über den Schmerzausdruck gemeinen menschlichen Leidens; man erkenn' an ihm den Göttlichen, der voll unbegränzter Liebe des an Ihm begangenen großen Unrechts nicht gedenkt, sondern voll erhabener Ruh und Zuversicht

---

(Quatremere Hist. de Raph. p. 327.) Im Uebrigen sind auch die Raphaelischen Schilderungen dieser Mordscene (S. die Umrisse in Landons Vie et Oeuvres de Raph. III., Nro. 126 u. 127, VIII. Nro. 414 u. 415) wenig befriedigend. — Wollte man diesen Gegenstand doch darstellen, so sollten nur die tief trauernden Mütter und ältern Geschwister neben den gemordeten Kindern erscheinen, über denen vom Himmel herab liebliche Genien Kronen und Palmzweige freundlich jubelnd empor halten. Dies letztere ist bei Guido trefflich ausgeführt. Eben so von Joh. Torbido in S. Stephan zu Verona. Die unmenschlich grausame Ermordung selbst kann nichts zur Erbauung beitragen. Auch könnte man darstellen, wie die verklärten Kinder, auf welche Palmzweige und Kronen herabfallen, von Engeln zum Himmel hinauf geleitet werden, während unten die betrübten Mütter Trost suchend und findend hinaufblicken. — Ceva gibt in seinem Gedichte: der Knabe Jesus (Ges. III, V. 201. rc.) die Schilderung einer Trauerfeier der Mütter am Jahrtage des Kindermordes. Die Scene ist eine fern von der Stadt von einem Myrthenwald umgebene Wiese, auf welcher man kleine beblümte Hügel zur Seite gewölbter Grabmäler gewahrt. Die aus Egypten zurückgekehrte Maria steht tröstend in der Mitte der trauernden Mütter. Der Gegenstand hat viel Malerisches.

den Willen seines himmlischen Vaters vollbringt. Auch Maria, die Brust vom Schmerz, wie von einem siebenfachen Schwerte durchbohrt, möge in uns gleichen Schmerz über unsre Sünden, welche Jesum neuerdings ans Kreuz geschlagen, erregen. Aber der Ausdruck dieses Schmerzes sey edel, sey von dem höhern Gefühle der Verherrlichung des Sohnes gemildert; durch die Thräne der Mutter strale die Hoffnung des ewigen Wiedersehens! Auch die Bildnisse der Zeugen des Gekreuzigten, die ihre Treue an Ihn mit ihrem Blute besiegelt haben, mögen, im Tempel aufgestellt, in der Brust der Christen einen heiligen Heldenmuth entzünden. Aber dann seyen sie keine Versuche genauer und richtiger Darstellung der Verzerrungen des Körpers, welche die Anwendung verschiedener Peinigungen verursacht, 7) sondern aus dem Gesichte des Märtyrers leuchte die Wonne und Zuversicht des Sieges über die Schmerzen des Todes und der ewigen Vereinigung mit Christus! — Eben darin muß sich die Figur eines christlichen Märtyrers von der des Laokoon oder der Niobe wesentlich unterscheiden. In diesen Beiden ist zwar ein edler, keineswegs wüthender Kampf nicht blos mit Körperschmerz, sondern auch mit den höchsten Seelenleiden sichtbar. Aber es fehlt der hehre Trost und die Zuversicht des glorreichen Sieges. — Indessen kann der christliche Künstler an beiden Meisterwerken der Alten Vieles lernen. Denn hier verfällt der Schmerz nirgend in Grimasse

---

7) Wie z. B. Nik. Poussins heil. Erasmus (im Vatikan und zu Dresden, gest. von M. d. Mitelli), dem man die Gedärme aus dem Leibe haspelt, oder das bekannte Standbild des heil. Bartholomäus in der Domkirche zu Mailand, dessen Leib schon enthäutet ist, und dem seine abgezogene Haut gleich einem Schawl über den einen Arm herabhängt.

oder Uebertreibung weder im Gesicht noch in der Stellung des Körpers. Im Laokoon sind der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele durch den ganzen Bau der Figur gleichmässig ausgetheilt und abgewogen. Er leidet; aber wie des Sophokles Philoktet; sein Leiden dringt uns tief in die Seele; wir wünschen aber, es gleich ihm ertragen zu können. 8) Treffend sagt ein neuer Kunstrichter: 9) Der Henker Wuth und die Grausamkeit der Marter, und des Pöbels aufgereizte Schaar in wildem Jubel zu malen, erlassen wir euch, damit ihr das Heilige nicht durch Frazzen- und Schreckbilder entweihet. Nur das peinliche Werkzeug mögt ihr, wo es thunlich, beigeben, damit der Heilige daran kenntlich werde. Das Leiden selbst, das Innere, schildere der Seele Ausdruck, aber nicht bis zur Grimasse; darum sey er gemischt mit unerschütterlicher Hoffnung und Zuversicht, die da Muth einflößt, das Leben selbst an die Palme der Unsterblichkeit zu setzen, und die Wahrheit eher mit dem Blute zu versiegeln, als, von Menschenfurcht getrieben, sie in Wort oder That zu verläugnen. 10) Eben so ist es uns,

---

8) Winkelmann Ueber die Nachahmung der griechischen Werke. S. 79. (I. 30).

9) B. Speth, die Kunst in Italien. B. II. S. 158 u. fg.

10) Deswegen möchte ich das sonst so meisterhafte Bild des Titian — Peter der Märtyrer, gut gest. v. H. Laurent (Musée fr. III. 5.) und v. Felix Juliani, nicht unter die Musterbilder aufnehmen. Es ist die Scene eines Mords, der Entsetzen verbreitet. Die kanibalische Wuth des Todschlägers, der Schrecken des fliehenden Gefährten des Heiligen, die Flucht der Mitschuldigen an der grausen That machen einen zu erschütternden Eindruck, als daß der aufwärts gekehrte Blick des Märtyrers und die holden Genien mit Palmen in der Höhe ihn ganz verscheuchen könnten. Indessen ist der Aufblick des Märtyrers von hoher Schönheit.

wie der nämliche Schriftsteller bemerkt, bei der Schilderung der Wunderthäter nicht so sehr um ein Spektakel des Wunders, als darum zu thun, daß der Glaube, der unwandelbare, recht unerschütterlich in seiner ganzen Zuversicht gezeigt werde. Denn dieser Glaube ist es, der nach heiliger Lehre Berge versetzt. — Endlich bleibe alles Gemeine, Triviale aus dem Kreise der Kirchengemälde verbannt! 11) Die Darstellung der heiligen Familie liefert die erhabensten Vorbilder der Unschuld, der Frömmigkeit, der Liebe, welche die Seele jeder christlichen Haushaltung seyn sollen; aber wie das Kind Jesu gewaschen, oder gebadet, oder in Windeln gelegt wird, 12) oder wie ihm die Mutter ein Gewand anzieht, oder wie dasselbe ihr bei der Wäsche behülflich ist, oder wie das Kind mit einem Vögelchen spielt, oder wenn es den Gespielen Johannes weinen macht (wie in Hanib. Caracci's Bilde: Maria mit der Schwalbe, genannt), weil es ihm den Vogel weggenommen, oder wenn es gar die Brille (?) dem alten (?) Nährvater von der Nase nimmt, und sie auf die seine setzt, um dadurch in einem Buch, das Joseph ihm vorhält, zu lesen, 13)

---

11) „Es ist weder mechanisch noch dichterisch unwahrscheinlich, daß ein Aussätziger sich kratzt, während Christus seinen Mitkranken heilet; es ist auch nicht wider das Uebliche. Allein es paßt, es schickt sich nicht in den Eindruck, den die Darstellung einer heiligen Handlung auf mich machen soll, es ist wider meine Begriffe vom Anstand, wider sittliche Wahrscheinlichkeit, mit einem Worte wider das Schickliche." Von Ramdohr Ueber Malerei und Bildhauerei. II. 231.

12) Wenn gleich dergleichen selbst in Raphaelischen Bildern vorkömmt.

13) Gemälde des Andr. Sacchi. S. J. B. Paßeri Leben der Maler, Bildh. 1780. S. 360. So verstößt es gegen die Heiligkeit des Gegenstandes, wenn in der sonst lieblichen heil. Familie

u. d. gl. m., sind keine Scenen, die der Aufstellung in Tempeln würdig sind. Hier darf das Heilige durch das Gemeine und Alltägliche nicht in Vergessenheit gerathen, das Geistige nie vom Thierischen, das Uebersinnliche vom Sinnlichen verdunkelt werden. Die körperlichen Schönheiten müssen nur der Seele zur Folie dienen; diese muß überall durchschimmern; der edle Charakter, das wahrhaft Heilige muß siegend, muß vorherrschend erscheinen. 14) Denn darin besteht die Aufgabe des Künstlers: dem Idealen eine ihm zusagende Gestalt zu geben. 15) Der Künstler darf mithin weder die Idee erfinden, noch sie durch willkührliche Abänderung einschränken oder erniedrigen, sondern er soll sie rein auffassen, und, da sie geistig ist, sinnlich ausbilden und gestalten, und zwar so, daß sie in dieser Gestalt ungeschwächt und ungetrübt dem Sinn erscheine, aber jedes empfängliche Gemüth erhebend und begeisternd anspreche. Würde und Wahrheit der Composition und des Ausdrucks ist der religiösen Kunst erstes Gesetz.

---

von Blanchard (in der Großh. Galer. zu Mannheim) der heil. Joseph dem göttlichen Knaben einen Brei darreicht, dieser aber sich sträubt, und die Mutter ihn zu beschwichtigen sucht.

14) „Wird der Eindruck auf den Sinn zum höchsten Richter gemacht, und die Dinge blos auf die Empfindung bezogen, so tritt der Mensch niemals aus der Dienstbarkeit der Materie, so wird es niemals Licht in seinem Geiste, kurz so verliert er eben so viel an Freiheit der Vernunft, als er der Einbildungskraft viel verstattet." Fr. Schiller, Ueber die nöthigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, in den kl. pros. Schriften, Th. II. Lpz. 1800. S. 395.

15) Daher könnt' ich an dem Bilde des Sebastian del Piombo, wo dem Kinde Jesu auf der Mutter Schooß sein Ruhebett von Engeln zubereitet wird (S. Landon Annal. VIII. 97.), nichts tadelwerthes finden.

Es gibt indessen wohl kaum eine Ausschweifung, zu der die Phantasie sonst großer und verdienstvoller Künstler, sich selbst überlassen, nicht aufgelegt wäre; 16) es ist keine, wovon die Kunstwelt nicht die auffallendsten Proben liefert. Ihre umständliche Aufzählung soll diese Blätter nicht bemackeln. Die Kirchen sind damit nur noch zu reichlich versehen. Ein würdiger Gegenstand der Aufsicht und Wachsamkeit der geistlichen Vorsteher ist es, dergleichen Mißgeburten aus den Tempeln zu beseitigen, und keinem neuen Kunstwerk in eine Kirche den Zutritt zu gestatten, bevor es nach umsichtiger Prüfung dieser Ehre würdig erkannt worden ist. 17)

---

16) Nach dem Ausspruche des Horaz ad Pisones V. 10. Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit æqua potestas. Viele solcher Verirrungen sind zusammengestellt und gezüchtigt in La Pittura, satira di Salvator Rosa con le note di Giov. Dom. Fiorillo. Göttingen 1795.

17) Deswegen verordnet der Kirchenrath von Trient (Sen. XXV.) sehr weise: nemini licere ullo in loco vel Ecclesia, etiam quomodolibet exemta, ullam insolitam ponere vel ponendam curare imaginem, nisi ab episcopo approbata fuerit. Manche gute Bemerkung in dieser Beziehung findet sich in Haßlers Aufsatz über den Einfluß religiöser Gemälde auf die Sittlichkeit im Archiv für die Pastoralconferenzen des Bisthums Constanz. Jahrg. 1806. B. I. S. 356. fg. u. 411. fg., und Moll über Verbindung von Religion u. Kunst im nämlichen Pastoral-Archiv. 1824. IV. 215. fg. — Was Chateaubriand, reich an malerischer Darstellungsgabe, in s. Genie du Christianisme. Paris. 1802. T. III. Ch. III, IV et V. über christliche Bilder vorträgt, ist höchst unbedeutend, und wie in dem ganzen Werke wird auch hierin das Wahre mit dem Irrigen, Halbwahren und Schielenden in ein mystisches Helldunkel vermengt. Ihm war es nur um die Wirkung für den Augenblick zu thun. S. Las Cases Memorial de St. Hélène. IV. 121. etc. Sein Werk ist ein Versuch, den Reichthum des Christenthums für die Poesie darzulegen; aber es gewinnt dabei

Hatten doch schon die Thebaner ein Gesetz, welches dem Künstler die Nachahmung ins Schönere befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot. 18)

Uebrigens läßt sich nicht in Abrede stellen, daß, um den vollen Eindruck von Gemälden und Bildwerken in Tempeln zu erreichen, das Ganze des Gebäudes, sein Totaleindruck, seine Abtheilung, die Harmonie der Theile, die sämmtlichen Verzierungen, die Beleuchtung und die Stelle, die jedem Kunstgebilde angewiesen ist, zusammenwirken müßen. Es war daher für die Kunst wahrer Vortheil, daß mehrere unserer größten Meister in der Malerei und Bildhauerei sich auch in der Baukunst zur Meisterschaft erhoben, und die Leitung des Baues der Tempel übernommen haben, welche ihre Bilder schmücken sollten. Daß die sogenannten gothischen Münster den Werken bildender Kunst durchaus ungünstig seyen, läßt sich nicht behaupten. Nur müssen sie in ihnen am rechten Ort und anders, als in Tempeln der neuern italienischen Bauart angebracht werden.

---

das Ansehen, als ob irgend ein christl. Volk in seinem Glauben blos eine Galerie für seine Poeten suchen könnte. — Nicht lehrreicher und noch minder erbauend sind die Ansichten des H. Chr. Paalzow in s. Schrift: das ästhetische Christenth. Lemgo 1819. S. 135 — 144. Viel Treffendes hingegen sagt Horstig in seiner Mysteriosophie, oder über die Veredlung des protestantischen Gottesdienstes. Frankf. a. M. besonders I. 99 — 110. Die gründlichsten Bemerkungen finden sich in dem Werke: Kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte und das Kostüm. Aus dem Französischen. Leipzig. 1772. bei Dyck. Doch geht der Verfasser in der Strenge mancher seiner Foderungen an die Maler zu weit. — „L'évangile abonde en Sublime entre les mains qui savent le respecter; les autres, en y melant leur ouvrage, n'en tirent que des pauvertés et superstitions." Keratry sur le Beau et le Sublime. Paris. 1823. p. 247.

18) S. Lessings Laokoon. S. 12. u. Kolektanea. Berl. 1790. II. 130.

Auch Denkmäler, von der Eitelkeit, oder der Dankbarkeit dem Andenken von Verstorbenen errichtet, sind keine angemessene Verzierung christlicher Tempel. Sie können zwar durch passende Symbole oder allegorische Darstellungen an Tod und Unsterblichkeit erinnern, oder auch eine Anempfehlung rührender oder bewunderungswürdiger Tugenden enthalten. Da sie aber zugleich als Zeugen des menschlichen Stolzes und Ehrgeizes, der Schmeichelei und der Eitelkeit, die das Eitle zu verewigen strebt, über dem Staube der Vergänglichkeit irdischer Größe sich erheben; so stimmen sie nach dem Geiste der demüthigsten aller Religionen nicht wohl mit der Heiligkeit des Orts überein, wo nur der Eine groß und herrlich ist, dessen Auge, unbestechlich von äusserm Pomp und Menschenlob, die Herzen durchschaut, und Alle — Hohe und Niedere nur nach dem Werthe des Innern richtet ohne Ansehen der Person. 19) Man hat in vielen Ländern die sogenannten heiligen Gräber, die in der Charwoche zum Andenken des Erlösertodes in den Kirchen errichtet wurden, als störenden theatralischen Prunk abgeschafft, fand aber kein Bedenken, die Grabdenkmale nichtiger Größe in den Kirchen zu belassen. Was sollen aber die Trophäen des irdischen Ruhmes neben dem Gekreuzigten, dem alle Gewalt gegeben ist, und vor dem alle Knie

---

19) Als ich, sagt Washington Irwing, in seinem Skizzenbuch. Berlin. 1825. I. 203. ꝛc., auf die geschichtlichen Denkmale umherblickte, die stattlichen Waffenbilder, den kalten Marmorprunk, womit die Größe den hingeschiedenen Reiz prachtvoll betrauert, betrachtete, und mich nun zu dieser armen Wittwe wandte, wie sie am Altare ihres Gottes, von Alter und Kummer gebeugt, verweilte, und das Gebet und den Preis eines frommen, wenn gleich gebrochenen Herzens darbrachte, so fühlte ich, daß dies lebende Denkmal des Schmerzes jene alle zusammen aufwiege.

sich beugen sollen? — 20) Sie mögen ehrenvoll dort ihren Platz einnehmen, wo die Frömmigkeit die Leichen aller Christen ohne Unterschied des Ranges friedlich neben einander versammelt; dort mögen über den Gräbern, wohl auch in Hallen, Säulengängen, 21) Grabkapellen und Pantheons 22) jene Denkmäler die Nichtigkeit

---

20) Es knieen zwar die Statuen Carls V. und Philipps II. auf ihren Denkmälern neben dem Hauptaltar der Kirche im Escurial. Mischt sich aber nicht hier in den Gedanken an die Nichtigkeit irdischer Hoheit unwillkührlich ein Entsetzen ob dem grenzenlosen Ehrgeiz, womit diese Monarchen die Welt ermüdet haben? Bourgoing Tableau de l'Espagne. I. 225. etc. Der hl. Carl von Boromä ließ aus dem Dom zu Mailand alle Grabmäler, selbst die seiner Verwandten, entfernen. S. Millin Voy. dans le Milanais. Paris. 1817. I. 32.

21) Wie im Campo Santo zu Pisa, einer Galerie in einem länglichten Viereck. Die Gemälde und Bildhauereien sind freilich von sehr verschiedenem Kunstwerthe. S. Pitture del Campo Santo di Pisa intagliate da Carlo Lasinio. Firenze, presso G. Molini. Eine Abbildung der Architektur dieses Säulenganges, dessen edler Styl großen Eindruck macht, findet man in J. A. Castellan Lettres sur l'Italie. Paris. 1819. III. 270. etc.

22) Wie z. B. in Sta Croce in Florenz rc. in der Westminsterabtei zu London (Ackermann History and Antiquities of the Abbey Church S. Peters Westminster. II. B. mit 184 Kupfern. S. auch Niemeyer Beob. auf Reisen. 1820. I. 169 rc.); dann im Dom von Rothschild, dem prächtigen Begräbnißort der Könige von Dännemark. — An der Westminsterabtei rügt mit Recht Göde (England, Wales rc. III. 135), daß dieses prächtige, majestätische Gebäude (von dem ein englischer Schriftsteller sagt: die Allmacht habe den Bau geleitet und die Engel hätten ihn ausgeführt) von allen Seiten mit planlos aufgestellten, zum Theil sehr geschmacklosen Denkmälern überfüllt sey, wodurch der Eindruck rührender Erhabenheit des Gebäudes sehr geschwächt wird, statt daß ihn

alles irdischen Glanzes bezeugen, und auf das bessere Land hindeuten, wo nur Wahrheit und Tugend gelten! — Dort mögen sie (eben so wie die Statuen großer und verdienter Männer auf öffentlichen Plätzen in großartiger Umgebung) zur Bewunderung, zur Nachahmung der Tugenden aufrufen, mögen das Bild des Geistes der Wohlthäter unsers Geschlechts in den Herzen erneuern, damit es fortlebe, wenn die Mächtigen, die ohne die Auszeichnung eigener Tugend, die Stufen ihrer Hoheit nach Jahrhunderten zählten, die nicht mehr sind, nach Würden, die verschwinden, nach Handlungen, die sie nicht gethan, die Vergessenheit deckt. 23) An solchen eigens bestimmten Plätzen können sich solche Denkmäler eben so gut als in Kirchen Schonung und Dauer versprechen.

---

wohlgeordnete einfache Denkmale, auch bloße Marmortafeln mit kurzen Inschriften erhöhen würden. — Gleicher Tadel findet sich in Johanna Schopenhauer Reise durch England und Schottland. Leipzig. 1818. II. 355. Ohne Ordnung und Wahl stehen die Denkmäler durcheinander; das wahrhaft Schöne und Große wird durch Mittelmässiges verdrängt und entstellt; alles voll Staub und Schmutz. — Gute Ideen über christliche Gottesäcker und Grabmäler enthält Voits Schrift: Ueber die Anlegung und Umwandlung der Gottesäcker in heitern Ruhegärten der Abgeschiedenen. Augsburg. 1825.

23) Massillon in einer seiner Predigten. Dies will schon Tacitus Vita Agricolæ Not. 46. Auch aus diesem Grunde, nebst dem Vortheil für das Kunststudium, muß ich bedauern, daß die vielen schönen und merkwürdigen Grabdenkmäler, die im Museum der Alterthümer aux petits Augustins zu Paris vereinigt waren, wo sie eine historische Galerie für die Kunstbildung sowohl als für das Andenken berühmter Männer bildeten, seit 1815 wieder an die einzelnen Tempel in Frankreich zurückgegeben wurden, wo sie in ihrer Isolirung wenig bedeuten.

Selbst den irdischen Ueberresten der Heiligen weisen die ehrwürdigen Vorschriften der Kirche ihre Stelle nicht auf dem Altar, um dort in Gold und Edelsteinen zu prangen, sondern im Eingeweide des Altares an, weil schon das christliche Alterthum es anständig befunden hat, daß über den Gebeinen der Blutzeugen Christi und anderer Heiligen sein geheimnißvolles Opfer und sein Abendmal gefeiert werde. 24)

Zwölfter Abschnitt.

Das Höchste der Kunst entfaltet sich erst vollständig im öffentlichen Leben, besonders im religiösen, kirchlichen.

Um bedeutende Fortschritte zu machen, um zur Erhabenheit zu gelangen, muß die Kunst mehr dem öffentlichen, als dem Privatleben angehören. Wo es kein öffentliches Leben gibt, wo jeder nur sich sucht, nur seinem kleinen Eigennutz nachstrebt, da kann die Kunst unmöglich einen erhabenen Charakter annehmen.

24) S. Augustin. Serm. 113 u. 338. Nos enim in isto loco non aram fecimus Stephano, sed de reliquiis Stephani aram Deo. Contra Faustum. L. XXI. C. 21. Populus Christianus memorias martyrum religiosa solemnitate concelebrat — — ita tamen, ut nulli martyrum, sed ipsi Deo martyrum, quamvis iu memoriis martyrum, constituamus altaria. etc. Auctor Sermon. IV. de Innocentibus Concil. Carthag. V. Can. 5. Prudentii hymn. 5.

Ein Alter sagt: ein Sclave sey unfähig, ein großer Redner zu seyn. 1) Ist aber die Freiheit nicht das wahre Element auch der bildenden Künste? und haben sie alle wohl einen gefährlichern Gegner als die Knechtschaft, die die Seele erniedrigt und ihre Gesinnungen verdirbt, indem sie ihr nebst der Furcht eine Abgötterei für den Reichthum und die Wollust einflößt; wobei jeder edle Aufschwung erstickt und der reine Geschmack am Schönen durch einen eiteln ausschweifenden Hang nach Prunk und Glanz und sinnlichem Genuß verdrängt wird? — Den Gipfel der Vollendung aber hat die Kunst immer nur dann erreicht, wenn sie mit frommem Sinne als begeisterte Freundin der Religion (der erhabensten Vereinigung der Menschen) zur Förderung der öffentlichen Gottesverehrung aufgetreten ist. Dann sind der Welt immer auch über den heilsamen Einfluß der Kunst die Augen aufgegangen. Jede andere Art sie darüber zu öffnen, ist unzulänglich und der Kunst selbst wenig förderlich. Die wahre Kunst ist eine Dienerin des Glaubens; nur in ihrer Entartung sagt sie sich davon los. So wie ihre Anfänge mehrentheils von der Religion veranlaßt wurden, so hat sie auch ihre schönsten Blüthen im Heiligthum, in den Tempeln entfaltet. Man hat sie daher mit Recht die Mutter der Kunst genannt. Ueberall war es die Volksreligion, welche das Bedürfniß der Kunst erweckt, und von dieser die Hervorbringung großer Werke gefodert hat. 2) Das eben ist die edle, große Bestimmung der Kunst, den bessern Theil des Menschen (das Göttliche in ihm) aus dem dumpfen und trüben Gewirre des gemeinen irdischen Treibens und seiner alltäglichen

---

1) Longinus vom Erhabnen. Abschnitt 44.

2) Feßlers Resultate seines Denkens und Erfahrens. Breslau. 1826. S. 228.

Trauer- und Lustspiele zu retten; durch sinnliche Darstellung des Idealen das Gefühl seiner Würde in ihm zu beleben; durch den Anblick der ewigen Schönheit der Tugend, des Gemeinsinns, des Heldenmuths, die Reize der Selbstsucht abzustumpfen; das Niedrige und Thierische, das Kleine und Schwache im Menschen mit den höhern Foderungen seiner geistig-sittlichen Natur in Einklang zu bringen. Welchen höhern Triumph, welchen schönern, würdigern Preis könnte der Künstler mit seinen Gaben erstreben! Ihn erringt die Kunst, indem sie mittelst Vergegenwärtigung des idealen Schönen den Grundton unserer Anlagen zur Gottähnlichkeit mit solcher Zauberkraft erregt, daß er in keinem der Verhältnisse des Lebens mehr verklinge, sondern in allen die Mißtöne zu mildern und auszusöhnen vermöge. Solche Gewalt gewinnt indessen die Kunst nur dann, wenn ihre wichtige Bestimmung von einer Nation anerkannt wird, wenn das Gemeinwesen sie mit liebender Verehrung wie einen Genius des Himmels, zum Priesteramt im Heiligthum der Religion und der Tugenden, die die Stützen der öffentlichen Wohlfahrt sind, beruft. Dann werden ihre Werke von Geschlecht zu Geschlecht Denkmäler des edeln und frommen Sinnes, die, gleich einer schönen Handlung jedermann auffodern, im gleichen Sinne zu handeln. 3) So war es in der schönsten Zeit der

---

3) Wenn Köppen (in seinen vertrauten Briefen über Bücher und Welt II. 47.) äussert, daß Malerei (Bildnisse ausgenommen) auf eine sehr geringe Zahl von Menschen wirke; so ist dies eine Ansicht, welche die Erfahrung, wenigst was religiöse Bilder betrifft, und bei Völkern, die vom Geschmack am Schönen durchdrungen waren, widerlegt. Nur dort mag diese Ansicht sich bewähren, wo Roheit, Verwilderung und Knechtschaft kein Gefühl, ausser für grobsinnliches Vergnügen aufkommen lassen. Denn wo im häuslichen Kreise Bildnisse der Verwandten und Freunde beliebt

Kunst in Griechenland. Indem die Künstler sich der Religion dienstbar machten, empfingen sie von ihr eine gewisse Unveränderlichkeit des Geschmacks und der Formen, die sie vor dem Wechsel der Laune bewahrte. Sclaven war das Heiligthum der Kunst verschlossen. Ihre Werke mußten den hohen Begriffen eines ganzen freien Volkes entsprechen. Des Künstlers Glück und Ehre hingen nicht von dem Eigensinn eines unwissenden Stolzes ab, und seine Werke waren nicht nach dem elenden Geschmack oder nach dem übelgeschaffenen Auge eines durch die Schmeichelei und Knechtschaft aufgeworfenen Richters gebildet, sondern die Weisesten des ganzen Volkes beurtheilten und belohnten sie und ihre Werke in der Versammlung aller Griechen. 4) Alle freien Städte wetteiferten, ihre Götter durch Meisterwerke der schönen Künste, durch Tempel und Bildnisse zu verherrlichen, während ihre berühmtesten Männer sich mit sehr geringen Wohnungen, von Mässigkeit und Einfalt geschmückt, begnügten, und in dieser Hinsicht vor ihren Mitbürgern nichts voraus hatten. 5) Auch die Tempel, meinte man, sind Wohnungen, aber Wohnungen der Götter, und eben weil diese in ihren Wohnungen keine Bedürfnisse haben, findet auch

---

sind, da wird gewiß auch schon der Sinn für bildliche Darstellung des Höhern, des Göttlichen erwacht seyn. — Sehr richtig bemerkt von Quandt (im Anhang zu seiner Geschichte der Kupferstecher-Kunst S. 303): So lange den Menschen die Schönheit der Form gleichgültig ist, stehen sie auf einer niedern Stufe; ein großer Theil des Lebens und der Welt hat keine Bedeutung für sie, und um so stärker sind sie der Herrschaft sinnlicher Lüste und Bedürfnisse hingegeben.

4) Winkelmann Geschichte der Kunst der Alten. B. IV. K. 119, 24 und 28.

5) Demosthenes II. Olynthische Rede.

hier die Kunst kein Hinderniß für ihre Schöpfungen. 6) Diese rühmliche Bestimmung, welche der öffentliche Geist den Künsten gab, war es, was sie in ihrer Großheit erhielt, was den Phidias, Polygnotus, Parhasius, Praxiteles, Lisipp, Polyklet und die andern unübertrefflichen Meister hervorrief, und wodurch sie, die weniger für Geld, als für den Ruhm arbeiteten, zu Werken begeistert wurden, die die Welt mit Bewunderung erfüllten. 7)

Wenn die Künstler allein die Richter ihrer Werke sind, so wird die Kritik nicht leicht die Fortschritte der Kunst fördern.

---

6) Heerens Ideen über die Politik, den Verkehr rc. der vornehmsten Völker der alten Welt. Th. III. Abthl. I. S. 500. „Es liegt wohl in einem feinen religiösen Gefühle des Menschen, daß er dem Hause Gottes gern ein anderes und herrlicheres Ansehen gibt, als seiner eigenen Wohnung; da, wo er seine Andacht verrichtet, und seine Gedanken zu etwas Höherm wendet, verlangt er auch, daß die Umgebung ihn dazu erhebe; er will durch die Ansicht ihm heilig gewordener Gegenstände aus der gewöhnlichen Stimmung seiner Seele sich zu etwas Höherm angeregt fühlen. So dachten wohl meistens die alten Egypter, so das Volk Israels, oder die Griechen und Römer zu den Zeiten ihrer Blüthe und Freiheit; so das christliche Europa in den Tagen seiner regesten Kraft." rc. Ansichten über die bildende Künste und Darstellung des Gangs derselben in Toskana von einem deutschen Künstler in Rom. Heidelberg und Speier. 1820. S. 2. fg.

7) Vergleiche damit den ganzen fünfzehnten Abschnitt bei Heeren a. a. O. v. S. 474 bis 512. Caylus Abhandlung zur Geschichte und zur Kunst. Altenb. 1768. I. 92 — 107. Winkelmanns Geschichte der Kunst, Th. II., S. 324 bis 331, und Sprengels schöne Zueignungsschrift f. Uebersetzung v. W. Roscoes Lorenz v. Medicis. Berlin. 1797.

Der beste Richter ist die große Gesellschaft, das Volk. 8) Viele sehen in der Regel besser, als Einer. Freilich setzt dies voraus, daß ihr Geschmack gebildet und geübt sey. 9) Dann wird das Volk richtig urtheilen; widrigenfalls blindlings loben und verwerfen, gleich dem launenvollen Kinde, das, von seiner Amme verwöhnt, bald dieses, bald jenes Spielzeug mit Hitze verlangt, und die Puppe, die es so eben feurig geherzt, mit Unwillen wegwirft. 10)

Ein ähnlicher Enthusiasmus für die schönen Künste zur Verherrlichung der Religion, wie bei den Griechen, erwachte im fünfzehnten Jahrhunderte, vorzüglich in Italien. Päbste, Bischöfe und Fürsten, Städte und Klöster, Obrigkeiten und reiche Adeliche, Zünfte und Bürger setzten ihren Ruhm in freigebige Ermunterung vorzüglicher Künstler, zuerst der florentinischen, sodann der venetianischen und der römischen, später der lombardischen und bolognesischen Schule, zu schönen und erhabenen Darstellungen religiöser Gegenstände. 11) Der gleiche Enthu-

---

8) So berief Phidias das gebildete Publikum von Athen zu richten über seinen olympischen Jupiter, und auch andere große Künstler hielten es nicht unter ihrer Würde, nach seinem Urtheile ihre Meisterwerke zu verbessern. Wer erinnert sich aber nicht auch des Zurufs von Apelles an den am Gesicht einer Figur krittelnden Schuster: ne sutor ultra crepidam! S. Luzian für die Bilder. 14.

9) Vergl. Segur Galerie morale et politique. III. 177.

10) Vergl. Horaz Ep. II. 1., der seine Vergleichung mit dem Verse schließt:

Quid placet aut odio est, quod non mutabile credas?

11) S. W. Roscoes Leben des Lorenz v. Medicis, Kap. 9, und Leo X. B. III. K. 19. Lanzi Storia pittorica de l'Italia. T. I. Die Horen Stück IX. S. 11 — 15.

siasmus für die Kunst, besonders die christliche, verbreitete sich bald hernach auch in Spanien. Zum zweitenmal empfingen die Hetrusker die Künste aus der Hand der Griechen, um den Geschmack dafür weiter zu verbreiten. In nördlichen Gegenden aber, namentlich in den Niederlanden und in mehreren deutschen Reichsstädten, hat der Kunstsinn schon seit dem vierzehnten Jahrhunderte mit selbstständiger Kraft, vorzüglich durch eine fromme Einfalt der Gestalten, und durch eine Fülle von Farbenglanz sich auszeichnend, eine religiöse Richtung genommen. In den Niederländern lag von jeher ein tiefer reger Sinn für Religion und Vaterland, und für ein Zusammenwirken zu gemeinsamen öffentlichen Zwecken. War nun hier durch die Geistlichkeit, den Adel, die Bürgerschaft, oder, bei den Hauptkirchen, durch aller drei Stände Vereinigung ein Kirchenbau entstanden, so trennte man sich in kleinere Massen, um die einzelnen Theile desselben auf eine würdige Weise auszuschmücken. Der Geistlichkeit lag es ob, den Hauptaltar zu verzieren. Jede Gewerbzunft oder Verbrüderung, auch einzelne adeliche Familien ließen sich eine Kapelle oder wenigst einen Altar zu demselben Zweck einräumen. Nach den Mitteln eines jeden wurden alsdann bei mehr oder minder berühmten Meistern Bildhauerarbeiten, noch mehr aber Gemälde bestellt, und unter den Reichern entstand ein Wetteifer, es hierin einander zuvorzuthun. 12) Das nämliche geschah in den deutschen und italienischen Städten. Der religiöse Kunstsinn wurde aber hier in seiner Entwickelung plötzlich durch den Kampf der Meinungen aufgehalten, welchen die Reformation erweckte, und der nebst Versiegung der Geldmittel, beim Pöbel

---

12) Waagen Ueber Hub. u. Joh. van Eick. Breslau. 1822. S. 56, 58.

einen Fanatismus, und bei Gebildeten einen Kaltsinn gegen die religiöse Kunst zur Folge hatte. Die Werke der beiden van Eick, des Hans Hemmeling, Hans Schoréel, Lukas v. Leyden in den Niederlanden und in Deutschland, die von Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer, Lukas Kranach, Hans Holbein und einiger andern zeigen, wie viel Herrliches damals für die Kunst in den Ländern aufgeblüht war, wo die Glaubensänderung gegen ihren Gebrauch in den Kirchen sich auflehnte. 13)

Aus den vielseitigen Bewegungen und Kämpfen unsrer neuesten Zeit hat sich abermals ein Sinn und Streben für religiöse Kunst hervorgearbeitet. Wenn ihr einerseits die Aufhebung so vieler reichen Stiftungen, Bisthümer und Klöster, der ungeheure Zuwachs des Kriegsstandes, und das Sinken der öffentlichen und Privatwohlhabenheit hinderlich sind; so wird sie doch andrerseits durch mehrere Umstände begünstigt. Der Leichtsinn, welcher noch vor Kurzem jeder wetterleuchtenden Verhöhnung des Religiösen schallenden Beifall gab, hat ernsten Betrachtungen Platz gemacht. Man fängt an einzusehen, daß der Witz nur dann wohlthätig und achtungswürdig sey, wenn er Laster, Heuchelei und Mißbräuche züchtigt, daß er aber seine Schärfe feindselig gegen die Menschheit selber kehre, sobald er sich an das Heilige wagt. Traurige Erfahrungen haben zu gleicher Zeit die Ueberzeugung verbreitet, daß der Verstand allein nicht zureiche, um gesetzliche Ordnung und Zufriedenheit

---

13) Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. B. II. (Hanov. 1817.) S. 328—455. Vergl. Wiese über A. Dürer und Luk. Kranachs Leben und Werke von Joseph Heller. Bamberg bei Kunz. 1821. Kunstblatt. Tübingen. 1822. Nro. 1. S. 2.

unter den Menschen zu bewirken, daß es der Ideen einer höhern Ordnung dazu bedürfe, daß aber diese Ideen mehr das Herz, als den Verstand ansprechen; daß die Reinigkeit, die Güte des Herzens ihnen näher bringe, als der scharfsinnigste Verstand; daß daher der bloße Unterricht mit Buchstaben zu ihrer festen Begründung und fruchtbaren Belebung nicht auslange, sondern dazu die anschauliche Belehrung, welche das Uebersinnliche sinnlich zu vergegenwärtigen strebt, nicht entbehrt werden könne. Diese Umstände geben der Hoffnung Raum, daß wir für die große Verminderung der Zahl und des Reichthums unsrer Tempel in einer dem Christenthum angemessenen Verzierung der übrig bleibenden und in einer freundlichen Zusammenwirkung der heiligen Kunst mit dem Unterricht von göttlichen Dingen, den erwünschten Ersatz erhalten werden.

Schon sehen wir die Kunst ihren Bund mit der Religion erneuern. Fürsten, Prälaten und Gemeinden widmen diesem Bund ermunternden Beifall. Manches geist- und sinnvolle Altarblatt und mehrere plastische Meisterwerke lebender Künstler finden jetzt nicht nur in katholischen, auch in protestantischen Tempeln Eingang, und dienen in beiden zur Belebung des frommen Sinnes und der Andacht. In mehrern Ländern sind Kunstschulen und Kunstvereine entstanden, in denen diese religiöse Tendenz vorherrschend ist. Zu ihrer Unterstützung haben die vordem in Klosterkirchen zerstreuten Gemälde sich in Galerien, nicht um eitelm Prunk, sondern um dem Studium junger Künstler zu dienen, gesammelt. — Was jedoch ohne Zweifel noch weit kräftiger auch die religiöse Kunst fördern wird, ist der in vielen Ländern, besonders den deutschen, erwachte, durch das Gefühl einem Gemeinwesen anzugehören bewirkte Gemeinsinn, und das durch ihn und freisinnige Verfassungen erneuerte öffentliche Leben. Dadurch dürfte das

Interesse der Bürger einer Gemeinde, der vorzüglich Begüterten eines Landes für die Verherrlichung ihrer Kirchen neuen Schwung erhalten und vereinigten Kräften wieder möglich werden, Werke zu Stande zu bringen, die das Ansehen der vaterländischen Religion befestigen helfen, und zugleich der edelste Stolz und hoher Genuß aller Mitglieder des Bürgervereins sind. Zur Förderung der Kunst sind übrigens nebst den öffentlichen Aufmunterungen des ächten Talents, auch öffentliche Abwarnungen des angehenden Künstlers, den Selbstdünkel über seinen Mangel an solchem Talent verblendet, zu wünschen. Nur dürfen diese, wie jene nicht von einem Kastengeist ausgehen, wenn nicht Geschmack und Kunst der Spielball einiger Bevorrechteten werden soll. — Die Ehrenzeichen, womit große Künstler belohnt werden, ehren eigentlich mehr den Geber, als den Empfänger, dessen Ruhm schon durch seine Werke gesichert ist, ohne durch vergängliche Zeichen gewinnen zu können. Was aber Gnadengehalte betrifft, so haben sie meist zur Einschläferung des Talents gedient, wogegen durch Bestellungen, durch großmüthige Belohnung einzelner Werke die ausgezeichnetesten veranlaßt worden sind. Gehen hierin die Regenten mit dem Beispiele voran, so wird es ihnen leicht, einen nachahmenden Wetteifer unter den Großen und Reichen zu erwecken. Dann wird es an guten Künstlern und Werken nicht fehlen. — 14)

14) La più favorevole combinazione per le belle Arte, quella chegli Artisti abbian luogo d'operare nell' Arte loro affine di proccaciarsi guadagno é stima. Ció accade quando il Governo construisce e nobilita, senza pericolo di aggravare lo stato, publiche fabriche; quando a tale occasione lascia libero il concorso e quindi l'émulazione degli Artisti; quando permette ai municipy di fare lo stesso senza notabile aggravio dei cittadini, e quando questi stimolati dall' esempio del Governo e del Publico si animano a fare il medesimo.

Die Kunst in Kupfer zu stechen, deren große Fortschritte in den letzten Zeiten, besonders seit zwanzig Jahren nicht zu verkennen sind, wenn gleich die Treue oft dem Glanz und der Zierlichkeit geopfert wird, und ihre jüngere Schwester, die Lithographie, 15) tragen mächtig dazu bei, den Sinn für religiöse Kunst zu fördern, den Geschmack zu läutern und dem Künstler, dem die Kirchen allmählig wieder Beschäftigung geben, den Gebrauch trefflicher Vorbilder zu erleichtern. Diesen Künsten verdanken die besten Werke der Malerei und Bildnerei allgemeine Verbreitung und Schirm gegen Vergänglichkeit. Die frühern Kupferstecher strebten nur nach Richtigkeit der Zeichnung. Jetzt ist das Streben ihrer Kunst auch auf das Wiedergeben der Harmonie und des vollen Ausdrucks der Farben, des Schattens und Lichtes gerichtet. Der Steindruck eifert ihr glücklich nach. — Indessen ist zum Frommen der Kunst überhaupt zu wünschen, daß die Kupferstecher- und Steindruckkunst immer weniger von ihrer eigentlichen Bestimmung sich entfernen mögen, die darin besteht, das Gemälde oder Bildwerk dem Geist und der Form nach genau darzustellen,

---

G. Parini Opere V. 154. — Quand la profession des arts est honorée, quand les grands maitres sont employés et dignement récompensés, il s'en forme toujours asses de nouveaux ; au lieu, qu'en multipliant directement les élèves, contre l'ordre naturel des choses, on s'expose á voir une foule d'hommes mediocres corrompre le gout et enlever peut-être au vrai talent les travaux et les honneurs qu'ils devrait seul obtenir. David Recherches sur l'art statuaire. Paris. 1805. p. 169. ꝛc.

15) S. die kurze Nachricht von ihrer Entstehung und Ausbildung von Speth im Kunstblatt Nro. 99 bis 103 des Morgenblatts 1820. Dezemberheft von 1825. Nro. 37 u. 38, und Göthe's Kunst und Alterthum. III. B. 2. H. S. 97. ꝛc.

und den ganzen Werth desselben, so weit es ohne den Vortheil der Farben oder der äussern körperlichen Gestaltung thunlich ist, vor's Auge zu bringen. — Erfreulich ist auch die Nacheiferung, welche die vortrefflichen Darstellungen der alten, beinah entschlafenen Freskomalerei unter einigen jungen deutschen Künstlern zu Rom erweckt haben, und die sich bereits in Versuchen beurkundet, die die Erwartung vollendeter Arbeiten der Art rechtfertigen. 16) Eine treffende Warnung aber gegen eine neue Verirrung vieler Jünger der Kunst enthalten die gewichtigen Worte (in Göthe's Kunst und Alterthum V. 128) : „das wirkliche Nachahmen der Bilder aus dem Kindesalter der Kunst bringt entschiedene große Nachtheile, weil dadurch die in jenen Bildern noch nicht zu findenden Hauptregeln, welche der Kunst als Grundlage dienen müssen, ausser Uebung kommen. Schon sehen wir solche von Vielen vernachlässigt, und sollte das Nichtachten derselben zunehmend weiter fortdauern; so dürfte bald von der Malerei im höhern Kunstsinne uns nur noch die Tradition übrig seyn.“ Man läuft bei solcher Nachahmerei, obgleich sie

---

16) Einige, freilich sehr unvollständige und noch der Berichtigung bedürfende Nachrichten von dem gegenwärtigen Zustande der Malerei in Deutschland liefert der als Sammler so verdienstvolle Fiorillo im IV. Buche seiner Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den Niederlanden. S. 80 — 160, 190. u. fg., womit die Rezension im Tübinger Kunstblatt Nro. 52, 53 rc. des Jahrgangs 1821 zu vergleichen ist. Mehr und Geistreicheres der Verfasser der oben angeführten Ansichten über die bildenden Künste im dritten Abschnitte. S. 65 u. fg. nebst dem Anhang S. 205 u. fg., und Göthe's erst angeführter Aufsatz. Beachtung verdient auch Manches über die neuesten Kunstwerke in den Kunstblättern zum Morgenblatt für gebildete Stände seit 1820.

durch den Gegensatz der theatralisch-überspannten Manier der Franzosen einigermassen entschuldigt wird, immer große Gefahr, die Mängel und Fehler jener alten Schulen ohne ihre Vorzüge sich anzueignen; gleichwie auch so manche Nachahmer des Shakspear's nur in den Fehlern mit diesem bewunderungswürdigen Maler der Seelen, ihrer Leidenschaften und Charaktere eine Aehnlichkeit haben. Ist doch das Verzeichnen jenen alten Meistern leichter abzulernen, als ihre unzerstörbare Farbenpracht, ihr unermüdetes Ausarbeiten bis in die kleinsten Theile, und der einfältig fromme Sinn, mit welchem sie sich der Kunst widmeten. Was besonders diesen frommen Sinn betrifft; so ist er zwar unsern jetzigen Künstlern recht sehr zu wünschen. Aber wer ihn nicht hat, gibt seinen Werken vergeblich den Schein und Anstrich davon. Die Nachahmerei des frommen Sinnes wird eckelhafter, leerer Mystizismus, der seine Hohlheit für Tiefe nimmt. So schleicht sich in die dürrsten Köpfe der Wahn: nicht allein alle Foderungen der Kunst erfüllt zu haben, sondern sogar alles, was schon die Begeisterung der Edelsten geschaffen, zu überflügeln, wenn sie irgend einen scheinfrommen Gedanken aussinnen, und diesen unverständlich und dürftig mit Gestalt bekleiden. 17)

Hier noch ein freundliches Wort an dich, junger Mann, der du, angetrieben von einem innern Genius, welcher dich schon anlächelte mit einweihendem Blick, als du geboren wardst, der schönen bildenden Kunst, und zwar im Dienste der Religion dich weihest. Folg' ihm, diesem Genius, mit einfältig frommem Gemüthe! Er ist dir vom Himmel zum Führer bestellt. Dein

---

17) Solgers nachgelassene Schriften u. Briefwechsel. Leipzig. 1826. I. 246.

Beruf ist ein Priesterthum. Mithin sey alles Unheilige ihm fremd! Ungeschminkte Frömmigkeit, innige Andacht zu dem Göttlichen, weder von Mystizismus umnebelt, noch von Aberglauben verdüstert, sey der Schutzgeist deiner Liebe zum Schönen, deines Kunstbestrebens nach würdiger Darstellung desselben! Mißtrauend vermeide die Zauberketten, die sich unvermerkt um den Geist und die Hand des Kunstjüngers winden, im Gefolge von falschen Propheten der Kunst! Es gab ihrer zu allen Zeiten, und in ihren Worten und Werken liegt für den Arglosen eine besonders täuschende Kraft, die daher rührt, daß sie, einzelne Wahrheiten mit vollem Glanze beleuchtend, die andern aber künstlich in Schatten rückend, die Wahrheit als ein Ganzes in ein zauberisches Helldunkel hüllen, das jede klare Ansicht verhindert. Die Täuschung, die Verirrung wird Mode, und macht ihre Urtheile durch Lobgeräusch geltend. Deswegen ist der Künstler, der nur für die Bewunderung (seiner Zeitgenossen) arbeitet, kaum noch der Bewunderung werth. 18) Aber hüte dich auch dem Gefühl, so ausnehmend viel auf dasselbe in Kunstsachen ankömmt, dich ganz zu überlassen. Es könnte dich leicht zu Uebertreibungen, die den Effekt gewaltsam erzwingen wollen, oder zu einer Manier, die die Blößen mit trüglichem Schein zu verdecken sucht, verleiten, oder dir gar für das Gemeine, das Niedrige Geschmack einflößen. Das Studium muß dein Gefühl läutern und leiten, und berichtigen, damit es nicht vom Schönen und Wahren abirre. — Halte dich zwar vor Allem an die Natur; Sie sey deine erste Lehrerin! Hat aber dein Aug' und deine Hand gelernt, mit Sicherheit den Zügen der Urbilder, welche die Natur dir darstellt, zu folgen und sie nach-

---

18) Forster kleine Schriften. I. 12. rc.

zubilden, dann gehe zur Betrachtung der Kunstwerke über; vor allen der antiken! Die Natur wird auch hier deine Beurtheilung am sichersten leiten. Doch wirst du an den Meisterwerken der Alten bei schärferer Vergleichung Schönheiten entdecken, die über die Natur sich erheben, — dein Schönheitssinn wird sich durch ihre Betrachtung veredeln. — Nicht so sehr nach den großen Meistern, als gleich ihnen strebe dich zu bilden. Spähe und forsche nach den Wegen, auf denen sie zum hohen Ziele gelangt sind, und, hast du Muth, so schlage dieselben ein, wie sie, und lasse nicht davon ab! — Aber gerade an den größten Meisterstücken der Kunst sind die (oft genialen) Fehler das, was am täuschendsten und wahrhaft verführerisch zur (leichten) Nachahmung anlockt. 19) Was man jedoch dem genialen Meister billig nachsieht, wird man dem Nachahmer nimmer verzeihen. Um das Urbild vollkommen zu erreichen, wird das Genie des Meisters erfodert. Mache daher den Anfang deiner Kunstbetrachtungen bei den ersten rohen Versuchen, in denen die entstehende Kunst sich geübt, und steige dann stufenweise bis zu den Werken aufwärts, an denen das Siegel der Vollendung stralt. In den Ueberbleibseln der byzantinischen Kunst, in den Gebilden der Florentiner Cimabue, Giotto, Masaccio u. s. w., in denen der Deutschen Wohlgemuth, Martin Schön, Albrecht Dürer, Lukas v. Leyden, Lukas Kranach und ihrer noch älteren Vorgänger wirst du ersehen, wie weit sie, bei großen Anlagen, hinter der schönen Natur, und noch mehr hinter dem Ideal zurückgeblieben. Nun mögen dir aber auch die vorzüglichsten Meisterwerke, welche jenseits der Alpen Fra Bartholomeo, Leonardo da Vinci und der himmlische Raphael, diesseits die Joh. van Eick,

19) Decipit exemplar vitiis inimitabile. Horat. Ep. I. 19.

Hemmeling und Schoréel, ans Licht gestellt, anschaulich machen, auf welche Höhe die Kunst sich erschwingen könne durch geniales, sinniges Studium der Natur sowohl, als des Ideals! Wenn du hernach wieder herabsteigst zur Betrachtung der Werke, hier eines Tibaldi, Julio Romano, Sabbatini, Baroccio, Primaticio, Procaccino, Zucheri, Carravaggio, Bassano, Paul Veronese, Berettini, Lukas Giordano und Solimena, dort eines Hemskerk, van Mander, Breughel, Rembrandt und Rubens; so bist du schon zum voraus gegen die Bezauberung durch einzelne glänzende Seiten ihres Kunsttalents geborgen. Du wirst jetzt zum Studium der Werke des an Lieblichkeit unübertroffenen Correggio, der Caracci, des Guido, Albani, Dominichino, Lanfranko, und Titian, dann eines Guercino, van Dyk, Maratti, Le Sueur, Nik. Poussin und Mengs schreiten können, ohne Gefahr, ihren Genius zu vergöttern. Die höchst achtbaren, ausgezeichneten großen Verdienste ihrer geistvollen, zum Theil genialen Werke um einzelne Theile der Kunst, anerkennend, Verdienste, welche nur ein blinder Partheigeist abläugnen kann, wirst du doch die Spuren mancher Abweichung von der Natur und dem Ideal nicht übersehen, welche die Frucht bald eines zu vorherrschenden Strebens nach Natürlichkeit, bald der zu sclavischen Nachahmung der Antike, bald aber auch einer jener Verirrungen des Schönheitssinnes sind, die oft blos von der Begierde sich auszuzeichnen veranlaßt werden. Die Wahrnehmung, die Erkenntniß alles dessen wird dich verhindern, im Streben, diese herrlichen Meister nachzuahmen oder gar zu übertreffen ins Reich manierirter Zierlichkeit oder Großartigkeit auszuschweifen; sie wird dich vielmehr mit verjüngter Begeisterung zu dem gleichsam göttlichen, weil in der Vereinigung aller großen Eigenschaften einzigen Raphael, zu der

ewig schönen Natur und zu den idealen Gebilden der alten Plastik zurückführen. — Durch die Widersprüche in den Urtheilen der Kunstrichter laß dich nicht verwirren! Durch dieses Irrgewinde wird jenes Dreigestirn dich am sichersten hindurchführen. Du selbst enthalte dich der Ausübung des Zensoramtes, da du noch kaum Schüler geworden! An allen Kunstwerken suche am eifrigsten das Schöne und unter dem Schönen das Schönste zu erkennen! Vergleiche aber, möcht' ich rathen, mit vorzüglicher Aufmerksamkeit im Ganzen und im Einzelnen die Meisterwerke der Andern mit denen von Raphael, und du wirst in der Wahl deines Vorbilds nimmer zweifeln und zagen. Nachdem der ganze Kreis der bedeutendsten Bestrebungen und Verirrungen der Kunst vor dir vorübergegangen, wird dir das Vollendete im vollen Glanz' erscheinen, und, fühlst du dich bei seinem Anschauen zu einer edeln, freien Nacheiferung ermuntert, so wird es dir auch die holde Bescheidenheit einflößen, die die Mitgift der ächten Virtuosität ist, und aus dem Bewußtseyn der mannigfaltigen Schwierigkeiten entsteht, die das Ziel der Vollkommenheit umgeben. Wenn du dann noch manchmal zur Betrachtung der besten Bilder der florentinischen und altniederländischen Schulen zurückkommst, um deine Seele an ihrer reinen Gemüthlichkeit, an ihrem hohen Ernst, an ihrer innig frommen Andacht zu erquicken; so wird deiner Seele mancher treffliche Zug sich einprägen, ohne Gefahr von den Foderungen der Korrektheit oder des Ideals hinweggelockt zu werden. Und so möchte denn der Gang deiner Kunstausbildung dem entzückenden Traum des Jakob zu vergleichen seyn, vor welchem auf einer Leiter, die auf der Erde stand und bis in den Himmel reichte, Gottes Engel auf und nieder stiegen. Zu oberst war Gott. Das Göttliche sey das Endziel alles deines Bestrebens! Zwar lang ist der Weg der Kunst und kurz das Leben; aber ein

kräftiges Gemüth und eine besonnene Beharrlichkeit hat von jeher alles Große gewirkt, und alles Schwierige überwunden, wenn anders der Segen des Himmels die Kraft des Genie's dazu verliehen hat. 20) „Was du dann mit heiliger Hand bildest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen; du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut; einfach gehst du und still durch die eroberte Welt!“ 21)

---

20) Kunstblatt 1823. Nro. 44. S. 174.

21) Fr. Schiller der Genius. Cum ars summa sit, ingenium tamen ultra artem est. Plin. lib. XXXV. C. 36.

Zweite Abtheilung.

Von unsern vorzüglichen Musterbildern für den Kirchengebrauch.

Erster Abschnitt.

Von den einzelnen Haupterfodernissen christlicher Bilder und von ihren Verstößen gegen die Würde der christlichen Religion, die Zeitrechnung, die Ortsverhältnisse, das Costüm und die Wahrheit.

Durch die Menge von berühmten malerischen Darstellungen aus der christlichen Religionsgeschichte wird die Auswahl des Schönsten, Besten und Zweckmässigsten nicht wenig erschwert. Oft befriedigt in einem Bilde manches Einzelne, nicht so das Ganze. Der Glanz einer kräftigen und harmonischen Färbung 1)

1) Lanzi (franz. Ausgabe. III. 282.) macht die sehr richtige Bemerkung: daß die Kunst schöner und kräftiger Färbung lange durch mündliche Ueberlieferung der Meister, auf die Schüler sich fort-

schöne Rundung der Formen, meisterhafte Verkürzungen, zauberisches Helldunkel, gefällige Gegensätze von Licht und Schatten u. d. gl. tragen zwar viel zur Vollendung eines Gemäldes bei, gehören aber doch mehr zu seinem Körper als seiner Seele. 2)

---

gepflanzt habe; seitdem aber diese Ueberlieferung aufgehört, laufe man jetzt beinahe schon zwei Jahrhunderte nach der Methode der guten Coloristen, ohne sie zu erreichen.

Die Bemerkungen, welche Lessing aus des Jesuiten Franz Lana (gest. 1684.) Prodromo zu dem Werke Magisterium Naturæ et Artis in seine Kollektaneen zur Literatur unter dem Artikel Colorit aufgenommen hat, verdienen Beachtung; vorzüglich dasjenige, was er von der verschiedenen Wirkung der Farben nach der Lage, in welche das Gemälde zum Lichte kommt, vorbringt. Franz Lana war selbst Maler. Aber Füßlis Lexikon gibt keine Nachrichten von ihm und seinen Werken. — Sehr geistvoll und lehrreich ist auch, was Göthe in seiner Farbenlehre in der sechsten Abtheilung des I. Thl. S. 758 fg. sagt, und im II. Thl. S. 350. fg., die Geschichte des Colorits seit Wiederherstellung der Kunst. Treffend wahr ist Göthe's Aeußerung. S. 336. „Es ist zuletzt doch nur der Geist, der jede Technik lebendig macht." Das Beste, was bisher über die Aneignung einer guten Farbengebung gesagt worden, sind vielleicht die Bemerkungen von Mengs, dessen eigene Bilder die Vollendung der Zeichnung und des Colorits in hohem Grade vereinigen, in seinem praktischen Unterricht von der Malerei. Man sehe auch, über das Erzielen eines guten Colorits, die Schrift: Jak. Roux Die Farben. Ein Versuch über Technik alter und neuer Malerei. Heidelb. 1824.

2) Wenn daher Cochin Vojage d'Italie II. 184. sagt: le vrai charme de la peinture est le colorit, l'harmonie et l'accord général du tableau; so ist dies in Hinsicht des sinnlichen Eindrucks ganz richtig; aber wie könnte sich, zumal bei christlichen Bildern ihr Werth hierauf beschränken? Derselbe sagt (III. 157.): das schöne Colorit und das Verständniß des Helldunkels entstehe von der Angewöhnung,

Auch kann ein Bild von großer ästhetischer Schönheit seyn, und dennoch eignet es sich für die Aufstellung in Tempeln wenig oder gar nicht. Ein anderes verdient diese Ehre wegen der großen, edeln Idee und schönen, geistvollen Zusammensetzung in hohem Grade, obgleich die Ausführung des Kunstwerks im Einzelnen gerechter Tadel trifft. In einem dritten zeichnen sich einzelne Figuren als Musterbilder für den Kirchengebrauch besonders aus, wenn schon das Ganze ihm nicht geziemt. Diesen Unterschied hat man in diesem Werke zu beobachten und zu bezeichnen gesucht. Uebrigens ist der Kreis der hier beschriebenen oder angerühmten Bilder auf das in irgend einer Beziehung anerkannte Vorzügliche beschränkt, dem die Anführung von Bildern des zweiten Ranges nur zur Folie dienen soll. Wo es möglich war, sind die besten Kupferstiche, die nach jedem Bild erschienen, angegeben. 3) Die

---

die Natur nur mit ihren Wirkungen von Farben, Rundung, direkten Lichtern und Wiederscheinen aufzunehmen. Durch lange Praktik der Farbenmischung könne so die Technik allmählig zum Ausdruck der Empfindung gelangen, welche der Anblick der Natur erregt. Weil aber der Maler hiebei zu bestimmte Umrisse vermeiden muß: so kann er freilich leicht in eine Unbestimmtheit der Zeichnung verfallen. Bei manchen guten Coloristen ist dies wirklich der Fall, wogegen die dem Plastischen sich zuneigenden Maler bei der besten Zeichnung schlechte oder mittelmäßige Coloristen sind. — Für Kirchenbilder ist allerdings ein schönes harmonisches und dauerhaftes Colorit um so wichtiger, weil ihr Eindruck vorzüglich von ihm abhängt, und ohne ihn die trefflichste Composition und Zeichnung für die meisten Beschauer verloren geht.

3) Man lasse übrigens nie ausser Acht, daß das ganze, allseitige Verdienst der Gemälde nur aus der Ansicht dieser selbst, und, was Zeichnung und Charakterausdruck betrifft, aus Originalzeichnungen und Cartons der Meister selbst, gewöhnlich alles weit

Beschreibungen und Beurtheilungen sind theils unsern besten Kritikern entnommen, theils nach eigener Beobachtung entworfen; mehrentheils freilich nur mit den Hauptzügen, weil diese dem Zweck genügen. Selten ist ein Tadel ausgesprochen, ohne daß zugleich das Schöne lobend anerkannt wäre. Besonders wichtig schien es, das Unterscheidende in der Composition verschiedener Bilder des nämlichen Gegenstandes bemerklich zu machen. Nicht von allen bedeutenden Scenen der evangelischen Geschichte sind Vorbilder nahmhaft gemacht, weil mir von mehrern keine bekannt sind. Noch bleibt den Künstlern ein großes Feld zur Nachlese. Nur mit Schüchternheit hab' ich manche, obgleich berühmte Gemälde, und doch wohl eher noch zu viele, als zu wenige, angeführt. Vielleicht wird man sich auch für die Trockenheit ihrer Aufzählung oft zu wenig durch Reize der Darstellung entschädigt finden. Aber die ausführlichsten Beschreibungen wären gleichfalls unzureichend, und würden überdies leicht ermüden. Man wird endlich die zu große Sparsamkeit ausführlicher Kritiken tadeln. Allein auch die Schätzung der Kunstwerke, noch mehr als die der Bücher erfährt den Wechsel der Meinungen und des Geschmacks. Oft fließen an einem Kunstwerke Jahrhunderte hin, bis seine Vorzüge recht erkannt und gewürdigt, und seine Mängel und Fehler entdeckt werden. Daher die Einseitigkeit und die Verschiedenheit der Urtheile in verschiedenen Zeiten. Man hat in diesem Werke gestrebt, nur solche Urtheile aufzustellen, welche die Bestätigung der Nachwelt hoffen dürfen. 4)

---

minder aus Kupferstichen beurtheilt werden könne. Das Malen blos nach Kupferstichen gewöhnt zu einer ängstlichen, kleinlichen Manier.

4) Bei der Aufzählung der Kunstwerke ist man nicht streng der Zeit=

Einzelne Meister, wie Raphael, Dominichino, Albr. Dürer und Poussin haben für sich allein in einer Reihe von Gemälden eine Bilderbibel geliefert. Aber der nämliche Gegenstand ist oft von vielen Meistern, wenn auch nicht gleich vortrefflich, doch preiswürdig dargestellt worden.

Wohl kein Kunstwerk ist über allen Tadel erhaben. Die meisten tragen Spuren der Zeit und Oertlichkeit, die übrigens nicht durchgehends Rüge verdienen. Je größer das Genie, desto mehr ist es Verirrungen ausgesetzt. Merkt man doch zuweilen selbst dem in poetischem Sinne göttlichen Homer es an, sein Genius sey für Augenblicke gleichsam eingeschlummert. Auch die Sonne hat ihre Flecken. Indessen bleibt es gewiß: je vollendeter ein Werk ist, desto mehr gewinnt es, wenn man es von allen Seiten prüft, beleuchtet und durchforscht.

Wahrheit und Schönheit in den Formen und im Ausdruck muß man von jedem Werke der bildenden Kunst fodern. Diese Foderung ist unerläßlich. Nicht minder wesentlich ist die einer gewissen Einheit und Harmonie des Ganzen. Die Wahrheit bezieht sich vorzüglich auf die Personen, die Handlungen, die Charaktere und den richtigen und lebendigen Ausdruck; die Harmonie mehr auf die Stellung, Verhältnisse und Farbengebung. Eines der größten Verdienste jeder bildlichen Darstellung ist, daß Alles, was den Geist und das Gemüth anspricht, zusammenstimme, daß Alles von Einem Punkt, Einer Absicht auszugehen und dahin zu zielen scheine.

Eine Person und eine Haupthandlung muß vorherrschend

---

folge gewisser Schulen gefolgt, weil eine solche Classenordnung in Kunstsachen nicht so wichtig ist, als in der Pflanzen- und Mineralienkunde.

die Aufmerksamkeit beschäftigen, und alle übrigen Personen, Handlungen und Umgebungen dazu dienen, den erwünschten Eindruck jener Einen Person und Haupthandlung zu unterstützen. Alles, was in die Handlung Verwirrung bringt, was ihrer Verständlichkeit Abbruch thut, schadet dem Ausdruck des Gemäldes. Nichts ist hierin störender, als ein Ueberfluß von Personen oder auch von Verzierungen. Vor jeder Ueppigkeit, jedem Luxus der Art hüte sich die Phantasie des Künstlers! Was immer den Hauptausdruck nicht fördert, ist ihm in der Regel hinderlich. 5) Ferner muß der Beschauer jede der Hauptpersonen auf den ersten Blick von den andern unterscheiden können. Aehnlichkeit zwischen den Phisiognomien und Stellungen wirkt auch selbst bei den Nebenpersonen nachtheilig, weil ein vorzüglicher Reiz wie der Natur so auch der Kunstwerke in der Mannigfaltigkeit besteht. Ist aber ein Bild in Beziehung auf den Ausdruck der Figuren wirklich vollendet; so macht es doch erst dann den vollen Eindruck, wenn auch unter den materiellen Bestandtheilen des Kunstwerkes sich ein Ebenmaaß und Einklang zeigt, wenn alles in der Anordnung in einander greift, wenn die Gruppen in gefällige Gestalten sich bilden, wenn eine die andere hebt, wenn ein Ton, sey es der Trauer oder der Freude, des Ernstes oder

---

5) In manchen sonst herrlichen Bildern von Paul von Verona, von Tintoretto und von Peter von Cortona findet sich ein großes Mißverhältniß zwischen der Haupthandlung und den Beiwerken. — In den großen Gemälden des Peter von Cortona herrscht eine Meisterhaftigkeit in der Luftperspektive, die ihnen einen besondern Zauber verleiht. Aber die Leichtigkeit und Eleganz seiner Manier, die den Ideen einen weiten Raum gab, artete bei seinen Schülern immer mehr in Nachlässigkeit aus. Ihre Werke machen Effekt, aber sie halten die Prüfung nicht aus.

der Demuth, des Schreckens oder der Sehnsucht u. s. w., durch das Ganze herrscht, wenn die Farbentöne sich lieblich und freundlich verschmelzen, wenn nichts Schreiendes, Unpassendes, Mißstehendes das Auge beleidigt, und den Eindruck des Ganzen stört. Ueberhaupt darf die Mannigfaltigkeit der Einfachheit nie Abbruch thun. Diese ist das große Gesetz wie der schönen Natur, so auch der schönen Kunst. Wie in schönen Landschaften, so sehen wir auch in schönen Figuren Viel mit Wenigem angedeutet oder ausgedrückt. Die weise Beobachtung dieser Regel setzt freilich im Gefühl, im Aug und in der Hand des Künstlers Meisterhaftigkeit voraus. Sie gehört aber wesentlich zum Gepräge der Vollendung. Daher erfodert auch das zweckmässige Anbringen von Episoden großen Scharfsinn. Denn sie müßen immer der Haupthandlung untergeordnet bleiben, und sie mehr hervorheben. Ihre Verbindung mit der Haupthandlung muß klar und einleuchtend seyn.

Hierin, wie auch in Allem, was die Wahrheit des Ausdrucks aller Personen, besonders in großen Darstellungen betrifft, findet der Maler nirgend so viele, nirgend trefflichere und lehrreichere Vorbilder als in den Werken des Raphael. Hier sieht man Personen aus allen Zeiten, von jedem Alter, in den verschiedensten Lagen. Es ist keine Leidenschaft und kaum eine Stimmung oder Bewegung des Gemüths oder ein Charakter, den Raphael nicht in mancherlei Abstufungen und Schattirungen geschildert hätte. Dabei weiß er mit dem feinsten Gefühl jeder Person in Lage, Stellung, Miene, Geberde, Bewegung, Kleiderwurf u. s. w. den Ausdruck zu geben, der dem Eindruck entspricht, welchen der nämliche Gegenstand, die nämliche Handlung auf Jeden machen soll. Daher die große Einheit, die wunderbare Zusammenstimmung in seinen umfassendsten Compositionen. Auch seine

Episoden sind natürlich herbeigeführt, finden in der Hauptscene ihr Motif, und dienen dazu, diese besser ins Licht zu setzen. Immer hat in seinen Bildern der Hauptgegenstand und die Hauptperson den Vorzug. So stehen auch alle Gruppen im rechten Verhältnisse zur vornehmsten. Der Ausdruck in seinen größern Gemälden gewinnt vorzüglich durch eine wohlüberlegte Mischung von Ruhe und Bewegung mit genauer Rücksicht auf den Charackter und die Bestimmung jeder Figur. Seine größte Meisterhaftigkeit zeigt sich darin, die innern Bewegungen der Seele an den Tag zu legen. Eine Empfindung der Seele setzt alle seine Figuren in Bewegung. Wenn er, sagt Mengs, 6) eine von seinen Figuren sprechend vorstellt, so sieht man in ihrem Gesicht, ob sie ohne Affekt und mit Bedacht redet oder mit Heftigkeit; der denkende zeigt, wie stark er denke. Aus den Gesichtszügen einer jeden Figur kann man unterscheiden, ob die Leidenschaft, die sie bewegt, kaum angefangen hat, ob sie aufs höchste gestiegen ist, oder ob sie ihrem Ende sich nähert. Il cor negli occhi e nella fronte ha scritto. (Petrarca.)

In allen Kunstwerken, die eine Geschichte darstellen, muß der Ausdruck ganz vorzüglich von sprechender Wahrheit seyn. Denn der wahre Ausdruck ist hier der Hauptzweck, und selbst die Schönheit in Stellung, Umrissen und Gestalten muß der Wahrheit untergeordnet werden, ohne welche das Bild einer Schrift gleicht, deren Sinn ungewiß und zweifelhaft ist. Doch sollte in den christlichen Bildern wie in den Darstellungen der Götter und Heroen von griechischen Künstlern die Schönheit, vorzüglich die sittliche, stets die Zunge an der Waage des Aus-

---

6) Hinterlassene Werke. Halle. 1786. II. 78 fg. Vergl. 183 fg., und Lanzi französische Ausgabe. II. 92, 93.

drucks seyn, 7) das heißt, unbeschadet der Wahrheit des Ausdrucks bleibe jede Verzerrung, alles Gräßliche, alles Eckelhafte vermieden und auch der Ausdruck des Schmerzens oder der Leidenschaft sey dergestalt gemäßigt, daß der Schönheitssinn nicht beleidigt werde. Demnach sind die auf einem Irrwege, die da lehren, der Ausdruck der Gemüthsbewegungen, der Leidenschaften solle oder dürfe in den Bildern bis zur äussersten Grenze der Möglichkeit getrieben werden. Doch verfalle der christliche Künstler auch nicht aus Scheu vor dem Unschönen in die Manier einiger griechischen Künstler, z. B. der äginetischen, die dem fallenden, sterbenden Kämpfer das nämliche Lächeln gaben, wie dem obsiegenden. 8)

Eine religiöse Darstellung muß vor Allem das Gefühl ansprechen. Der Mangel an dem Zauber, der dies bewirkt, verräth die Unkraft des Künstlers. Ein solcher hat die Weihe nicht. Seine Werke sind gleichsam Sünden wider den heiligen Geist, die nicht können vergeben werden. Der ächte Künstler muß tief in die Geheimnisse der Natur eingedrungen seyn, oder vielmehr diese muß für ihn wie die Geliebte für den Geliebten keine Geheimnisse mehr haben. Er muß nicht nur ihrer Sprache, auch ihrem Schweigen Bedeutung zu geben, er muß allen Dingen Leben und Beredtsamkeit einzuflößen wissen. Alle Räthsel der Natur und des Gemüths muß er anschaulich zu lösen verstehen. Uns (Menschen) soll er vorzüglich den Menschen nach dem Leben schildern, doch so, daß er uns zur Erhebung ermuntere, und vor der Erniedrigung warne, indem

---

7) Winkelmanns Geschichte der Kunst. I. 4. S. 168.

8) S. über die äginetischen Statuen in München die Abhandlungen von Wagner und Schelling.

er des Menschen Würde im vollen Glanze, seine Verirrungen aber, im Gegensatze mit ihr, mit Wahrheit, doch ohne Hohn und ohne Uebertreibung zeige. Was hier von dem christlichen Künstler gesagt ist, gilt auch von dem Beschauer seiner Werke. Dieser lebt mit Guido's oder Correggio's heiliger Familie, oder mit Raphaels Verklärung oder mit Leonardo da Vinci's Abendmale noch nicht ganz befreundet, wenn er in ihren Gemälden blos die Richtigkeit der Zeichnung, den Ton des Colorits, die Schönheit der Formen und die Kraft des Ausdrucks vollständig aufzufassen und gründlich zu beurtheilen versteht: es waltet in diesen Bildern noch ein Leben des Geistes, welches in Worten unaussprechlich, nur für den religiösen, mit Andacht beschauenden Kunstsinn vorhanden ist. 9)

Unnachsichtlich ist die Foderung an jeden Geschichtmaler: daß sein Bild den Gegenstand mit voller, unverkennbarer Wahrheit, in einem das Gemüth anziehenden Gesichtspunkte, mit Formen, die dem Schönheitssinn genügen, vor's Auge bringe. Diese Wahrheit muß eben so gut in der Poesie des Künstlers (seiner Ausschmückung oder Verklärung der Thatsache), als in seiner Prosa (der bloßen Darstellung der wirklichen Thatsache) sich zeigen. So groß und vielfältig die Schwierigkeiten sind, mit denen er hier zu kämpfen hat, sie verdoppeln sich noch bei den christlichen Bildern. Denn sie sollen das Höchste der geistig-sittlichen Welt auf eine das Herz dafür stimmende und einnehmende Weise anschaulich machen. Ist es dem Geschichtmaler überhaupt für sein Gelingen wesentlich, daß er sich von dem Bezeichnenden der Personen, von ihrem Charakter und

---

9) Feßlers Resultate seines Denkens und Erfahrens. Breslau. 1826. S. 17.

von der Seele und dem Zusammenhang der Handlung ganz durchdringen lasse, wie sehr muß nicht erst der christliche Bildner darnach streben! Zwar sind die biblischen Figuren und Vorgänge höchst einfach, so wie deren Erzählung. Allein gerade ihre Einfachheit erhöht die Schwierigkeit einer befriedigenden Darstellung. Sie sprechen weniger die Sinne an, als die Scenen aus den Heldensagen und der Götterlehre im Homer, in Ovids Verwandlungen, im Virgil u. s. w. Um so mehr muß der christliche Künstler von dem Geist der Geschichte, die er vergegenwärtigen will, erfüllt seyn, und ein klares, lebendiges Bild davon seinem Gemüth eingeprägt haben. Gelehrte Forschungen werden ihm hiezu minder behilflich seyn, als die Auffassung des Ganzen und des Einzelnen mit schlichtem, unbefangenem, einfältigem Sinn. Die christliche Kunst soll sich zur heidnischen und überhaupt zur profanen verhalten, wie die Predigt des Evangeliums zur weltlichen Beredsamkeit der Griechen und Römer. Diese war blos auf Ueberredung für ein Interesse der Gegenwart berechnet; jene beabsichtet Ueberzeugung von ewiger Wahrheit und Gesinnungen, deren Frucht das ewige Leben ist. So sollen auch die christlichen Bilder nicht so sehr zu den Sinnen sprechen, als zum Gemüth. Dieses anzuregen, zu reinigen, zu veredeln, es für Wahrheit und Tugend zu begeistern, sey ihr Zweck, nicht die Ergötzung der Sinne, nicht eine flüchtige Unterhaltung, nicht das bloße Wohlgefallen des kritischen Kunstkenners. Nur deshalb sollen sie gefallen, um heilsam auf das innere Leben zu wirken. Sonst wären sie bei allem Gefallen unnütze Prediger in der Wüste, und würden in der Kirche mehr zerstreuen als erbauen.

Zur vielseitigen gründlichen Ausbildung wird es indessen dem Kirchenmaler dienen, wenn er sein Studium nicht blos auf geistliche und religiöse Bilder beschränkt. Er studiere auch die

besten Gemälde aus der Profangeschichte. Ihre Charakteristik, ihr Ausdruck, ihre Handlung, wie auch ihre Beiwerke werden ihm viele Vorbilder darbieten. Nur sey er stets bedacht, den Geist zu gewahren und recht in's Auge zu fassen, der ein jedes religiöse Bild, sey es auch in vielem Einzelnen einem analogen profanen verwandt, auszeichnen muß.

In Hinsicht der historischen Wahrheit ist die Stellung des Geschichtmalers, und vorzüglich des christlichen, von dem des Dramatikers wesentlich verschieden. Der Letztere hat in Allem, was nicht die Charaktere berührt, große Freiheit, von der historischen Wahrheit abzuweichen, wenn er nur die Charaktere getreu und wahr, obgleich verstärkt, verschönert, verklärt, darstellt, und überhaupt gegen die Wahrscheinlichkeit sich nicht verfehlt. Dem christlichen Bildner hingegen kann solche Freiheit nicht zugestanden werden. Seine Erfindung erlaubt zwar in Hinsicht einer Menge von Nebendingen und Zufälligkeiten, wie auch in Hinsicht des Moments der Handlung und ihrer Ausdehnung und Zusammensetzung der Personen viele Auswahl. Seine Darstellung muß aber nicht nur die Charaktere, sondern auch die Begebenheit selbst mit Treue wiederspiegeln. Vielleicht wäre daher eine besondere Bibelgesellschaft für Künstler zu wünschen, damit ihre Bilder die biblischen Scenen nicht phantastisch, sondern nach der Wahrheit schildern und behilflich seyn mögen, uns über das die Augen zu öffnen, was wir nicht sehen.

Die theatralische Darstellung taugt überhaupt nicht zum Vorbild für den Geschichtmaler; am wenigsten für den christlichen. Die nachtheilige Einwirkung eines solchen Vorbilds beweisen manche Werke einer neuen, in vieler Hinsicht verdienstvollen Malerschule (von David). Nicht die eigentliche reine Wahrheit ist das Ziel theatralischer Darstellung, sondern eine

Illusion, die über die Wahrheit hinaus geht, und leicht zu Uebertreibungen verleitet, die wohl auf der Bühne Verzeihung erhalten, in christlichen Bildern aber den frommen Eindruck ganz verwischen.

In vielen religiösen Bildern (auch unter denen, die wir im Ganzen oder zum Theil als musterhaft anführen) kommen Verstösse gegen die Zeitrechnung und Ortsverhältnisse vor. Es fragt sich: ob sie durchaus unzulässig sind? Daß das Costüm des Zeitalters beobachtet werde, 10) fodert die historische Wahrheit. Ein gleiches gilt von der Bauart, den Mobilien rc. — 11)

---

10) Ueber die Beobachtung des Costüms geben Anleitung Bardon Costume des anciens peuples, 1772, in 6 B., 1784, und 4 B. in 4. mit 360 Abbildungen, deutsch von W. G. Beker. Leipzig. 1776. ferner André Lens le costume des peuples de l'Antiquité, prouvé par les monumens (mit Zusätzen und Berichtigungen von G. H. Martini. Dresden. 1784.) Eine Menge andrer von der Kleidung, den Wohnungen, dem Hausrath und den Gebräuchen bei verschiedenen Völkern handelnder Werke sind angezeigt in Cigognara's Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'Antichità. Pisa. 1821. I. 268 — 312.

11) Der Künstler wird mit vorzüglichem Nutzen folgende Werke zu Rathe ziehen:

Niebuhr Reise durch Egypten und Arabien. Koppenhagen. 1772. 4. (Mit sehr genauen Abbildungen von Gebräuchen, Kleidertrachten, Hausgeräthen rc. der Araber.)

Pococke Beschreibung des Morgenlandes und einiger andern Länder, aus dem Englischen von J. F. Beyer mit Anmerkungen, von Schreber, 3 B. Erlangen. 1791. 4.

J. R. Joliffe's Reise in Palästina, Syrien und Egypten im Jahre 1817. Herausgegeben von Rosenmüller. Leipzig. 1821.

Rosenmüller Ansichten von Palästina nach Meyers Original-Zeichnungen. Leipzig. 1810. Qu. Folio.

Buckingham Travels in Palestine, through the Countries

Rosenkränze, Kruzifixe, Scapuliere, Weihwasserkessel u. d. gl. sind in Darstellungen aus der biblischen Geschichte durchaus unschicklich. Das in den biblischen Darstellungen des Mittelalters bis über das fünfzehnte Jahrhundert so häufig vorkommende Anbringen der (freilich zum Theil malerischen) Trachten dieser Zeiten wird durch das Vorgeben keineswegs gerechtfertigt, diesen Meistern sey es so gewesen, als habe sich das herrliche, das wundervolle vor ihren Augen begeben. War es dem Raphael und den größten Meistern der italienischen Schulen, die dem Costüm treu zu seyn strebten, nicht auch, und vielleicht in noch höherm Grade so? .. Endlich ist es auch ein billiges Verlangen an den Maler, die Natur so zu schildern, wie sie in den Ländern sich zeigt, wo die Begebenheit vorgieng, die der Gegenstand des

---

of Bashan and Gilead, east of the River Jordan, including a visit to the Cities of Geraza and Gamala in the Decapolis, with Maps, Plates and Vignettes, 4. London 1822.

J. B. Burkhard Travels in Syria and the Holy Land. 4. London 1822.

The Land of Canaan, geographically and historically described, being a Map of the Land of Canaan and the City of Jerusalem whereinthe most remarkable Occurrences mentioned in the holy scriptures are pointe dont and delineated in their proper places with the several texts that recite them.

Voyage pittoresque en Syrie. Fol. mit Vorrede und Text von Langlés.

Travels in Syria and Mount. Sinai By the late John. Lewis Burkhardt. 4.

Paul Lucas Voyage a la Levante. Fol.

Description de l'Egypte, groß Fol. Paris 1803—1812. (Die architektonischen und landschaftlichen Blätter sind vortrefflich.)

Wood the Ruins of Baalbeck.

Wood the Ruins of Palmyre.

Gemäldes ist. 12) — Was aber die Zusammenstellung von Personen aus verschiedenen Zeitaltern betrifft; so ist vorerst unter geschichtlichen und allegorischen oder symbolischen Darstellungen ein Unterschied zu machen. In letztern kann eine solche Zusammenstellung zulässig und zum beabsichtigten Ausdruck einer gewissen Idee nothwendig seyn. In erstern aber ist es jederzeit zu mißbilligen, wenn der Künstler Personen von verschiedenem Zeitalter als Theilnehmer an der vorgehenden Handlung erscheinen läßt. So ist es eine Störung der Wahrheit, den heiligen Hieronymus, Augustin,

---

Raccolta d'antichità greche e romane ad uso degli artisti disegnate ad incise da Giov. Bignoli. Milano. 1821. K. Lang, die Nationen der Vorzeit, hauptsächlich in dem Zeitraum der Größe von Griechenland und Rom, ihr häusliches Leben, ihre Sitten und Gebräuche, u. s. w., in Kupfern dargestellt. Leipzig. 1811, 2 Bde.

J. P. Schilchers Auszug aus Johns Archäologie, mit der Aufschrift: biblische Alterthümer für die erwachsene Jugend, Wien. 1810, (gibt auch dem Künstler über die Gebräuche der Hebräer die nothdürftigsten Auskünfte.)

12) Die heilige Geschichte geht meistens in Gegenden und auf Plätzen vor, die sehr malerisch sind. „Die immerwährenden Ernten des heiligen Landes, die Gesundheit der Luft, seine klaren Quellen, seine Flüsse, Seen und unvergleichlichen Ebnen, seine Berge und Thäler, alles dies nebst der Heiterkeit seines Himmels beweiset, daß dieses Land wirklich ein Feld ist, das der Herr gesegnet hat (I. B. Mose, XXVII. 27, 28.) Jolliffe's Reise in Palästina, S. 79. Der christliche Geschichtmaler, indem er sich an die Natur hält, entgeht zugleich dem Charakterlosen, das jedem idealischen Landschaftsgemälde zum Vorwurf gereicht, dem keine bestimmte Naturgegend zum Grunde liegt.

Auf einige einzelne Verstösse gegen die Wahrheit, die Zeitrechnung, das Schickliche und das Costüm, wird es hier nicht der unrechte Ort seyn, aufmerksam zu machen. — Die Mutter der Zebedäer bittet Christum, ihren beiden Söhnen den ersten Platz in seinem Reich einzuräumen. Mehrere Maler, vergessend, daß die beiden Brüder Apostel waren, haben die Mutter gemalt, wie sie dem Herrn ein Paar Knaben vorstellt. — In Gemälden vom jüngsten Gerichte sieht man zuweilen Maria und die Apostel für die Verdammten bitten, als wenn hier noch Fürbitte statt finden könnte. —

Um die unbefleckte Empfängniß Mariä, einen Gegenstand, der sich für den Pinsel nicht sonderlich eignet, mit Anstand darzustellen, zeigen uns mehrere Maler den Joachim und die Anna, wie sie sich bei der goldenen Thür des Tempels begegnen und sich einen Kuß geben, als wodurch Anna schwanger geworden; alles nach einem Legenden-Mährchen. Wie weit vorzüglicher ist die Vorstellung: Maria in jugendlicher Schönheit und im weißen Unter- und himmelblauen Obergewand (aber nicht in einem durchsichtigen Flor, wie in einem Bilde von Carl le Brün), eine Krone von Sternen um das Haupt, in der Hand eine Lilie, die Füße auf der Erdkugel, um die eine Schlange sich windet, der sie den Kopf zertritt, oder auch auf einer Mondscheibe. Des Rubens Bild, gestochen von Matth. Bröckens, gehört hieher. Von Murillo sah ich ein schönes im Palaste Braschi zu Rom.

Prächtige Kleidung und gesuchter Putz, womit Maria in den Bildern mancher Maler ausgeschmückt ist, widersprechen nicht nur der Wahrheit, sondern auch der Bescheidenheit und Demuth der Mutter des Herrn. Je einfacher, edler, ungesuchter ihr Schmuck und ihr Anzug ist, desto besser! Virtus nescit ornari.

Zacharias wird oft als Hoherpriester vorgestellt, und doch war er nur ein gemeiner Priester; er wird im Allerheiligsten vorgestellt, und die Handlung des Rauchopfers geschah Aussen **vor** dem Allerheiligsten; man gibt ihm ein Rauchfaß in die Hand, obgleich das Rauchwerk auf dem Altar brannte. Eher noch könnte er, in der einen Hand ein Gefäß mit Kohlen, in der andern ein Rauchkästchen, vorgestellt werden.

Die Trauung Mariä wird meist im Tempel vorgestellt. Dies ist ein Verstoß wider die Wahrheit. Richtiger würde die Vorhalle, oder ein Haussaal zur Scene gewählt. Ein Priester in Pontifikalkleidung verrichtet die Zeremonie. Dies ist ebenfalls unrichtig. Meist war es der Vater der Braut, oder auch der des Bräutigams, der sie einsegnete. Doch möcht' ich ein Priester-costüm des Einsegnenden deshalb minder tadelhaft finden, weil die Handlung selbst dazu dient, die Heiligkeit der Ehe zu symbolisiren.

Peter von Cortona hat in einem schönen Gemälde (im Pallaste zu Toulouse), die Sybille von Cumä vorgestellt, wie sie dem Kaiser August die Geburt des Messias verkündigt, und ihm in der Luft eine Jungfrau mit einem Kinde auf dem Arm zeigt; wieder eine bloße Erdichtung.

In den meisten Gemälden von der Beschneidung Jesu wird die Handlung von einem Priester, wo nicht gar dem Hohen-priester verrichtet, obgleich die Priester sich damit nie befaßten. Sie wurde auch nicht im Tempel oder in der Synagoge vor-genommen, sondern im Wohnhause der Eltern. Die Maler ver-stoßen gewöhnlich auch hierin gegen die historische Wahrheit. In der Darstellung Jesu im Tempel figurirt oft gleichfalls der Hohepriester; ganz irrig. Dies Geschäft war den gemeinen Priestern übertragen. Einige Maler lassen die Maria hier in

reicher Kleidung auftreten, obgleich sie nur zwei Turteltauben, das Opfer der Armen, darbringt.

Auch im Abendmale von Leonardo da Vinci kommt ein Verstoß gegen die Sitte der Zeit und des Volks vor, indem die Personen sitzend, anstatt entweder stehend oder liegend, vorgestellt sind. Indessen läßt sich Leonardo hierüber rechtfertigen. Ausserdem, daß das Costüm hier unsicher ist und es schwer hielte, in allem Tischgeräth u. d. gl. eine genaue historische Wahrheit zu erreichen, wird im Abendmale des Herrn eine Handlung dargestellt, die in unsern Kirchen oftmals erneuert wird. Hier ist es mithin eine Hauptaufgabe des Künstlers, die Scene den Vorstellungen der heutigen Christen so viel möglich näher zu bringen. Dieser Grund findet hingegen bei blos jüdischen Scenen, die bei uns nicht erneuert werden, keine Anwendung.

Sonst schätzbare Gemälde von der Auferstehung des Herrn zeigen uns die Wächter am Grabe schlafend, als ob sie das Lügenmährchen der jüdischen Priester und Schriftgelehrten durch die That bestätigen wollten. In einem Gemälde sah ich sogar einen der Soldaten noch über dem Stein, der das Grab zudeckt, schlafend hingestreckt. Wie widersinnig!

Selbst Raphael hat sich Entstellungen der geschichtlichen Wahrheit zu Schulden kommen lassen. Z. B. in seinem Gemälde von der Heilung eines Lahmgebornen durch Petrus (Apostelgeschichte III.) ist jener als ein Mann vorgestellt, dem das ganze Bein abgenommen ist, und der sich mit einem hölzernen forthilft. In seinem Durchgang durch den Jordan ist dieser Fluß (nach Art der Antiken) personifizirt vorgestellt, wie er das Wasser in seiner Urne zurückhält, bis die Israeliten durch das Flußbett gegangen. Diese Art, das Wunder darzustellen, riecht nach der heidnischen Fabel. In seiner Trauung Mariä mit Joseph (in

der Galerie zu Mailand) ist die Umgebung von angeblichen Mitwerbern um Maria mit Ruthen ohne Blüthe, wovon der eine sie aus Aerger über sein Knie zerbricht, einem albernen Mährchen entlehnt, das durch apokryphische Bücher verbreitet wurde. Raphaels Johannes in der Wüste hat ein Tiegerfell um die Lenden, obgleich das Evangelium sein Gewand bestimmt als ein rauhes von Kameelhaaren bezeichnet.

Folgende Grundsätze scheinen mir von der Art zu seyn, daß sie von keinem Künstler überschritten werden dürfen.

Sobald ein Gegenstand, ein Ereigniß entweder nicht mit leicht erkennbarer Wahrscheinlichkeit oder nicht ohne Verletzung des Schicklichen, oder doch nur mit zweideutigem Anstand vorgestellt werden kann, sollte sich die Kunst mit dessen Vorstellung gar nicht befassen.

Ferner sollte der Künstler von jedem Ereigniß, das er darstellen will, diejenige Seite, den Moment und die Stellung wählen, die am besten zur Belehrung, Erbauung, Rührung dient, wodurch das Göttliche, das Edle, das Sittlichschöne am hellsten ins Licht gesetzt wird. Das Gemeine oder blos die Sinnen Ansprechende ist in geistlichen Vorstellungen sorgfältig zu meiden.

Endlich gebührt bei allen Darstellungen aus der heiligen Geschichte denjenigen der Vorzug, die in Geist und Wahrheit den heiligen Urkunden entsprechen. Von Schilderungen aber, die blos einer ehrwürdigen Ueberlieferung nachgebildet sind, ist wenigstens jeder Zusatz, jede Ausschmückung, die von Märchen herrührt, fern zu halten.

Wie ließe sich hingegen der Rigorismus jener Kritiker billigen, die auch solche Verschönerungen in christlichen Gemälden verdammen, welche, ohne der Erzählung der heiligen Schriften

zu widersprechen, dazu dienen, den geistig-sittlichen Eindruck in frommen Gemüthern zu erhöhen? Warum sollten z. B. bei dem Kinde in der Krippe nicht Maria und Joseph in anbetender Stellung, oder auch anbetende Engel vorgestellt werden? Warum sollt' es tadelhaft seyn, wenn das Licht von dem Kind ausstralt? Der Künstler hat hier nicht die Absicht, neue Wunder zu erfinden, sondern nur in der Darstellung eines Ereignisses, in welchem die höchste Wunderkraft Gottes sich zeigt, das Göttliche gehörig hervorzuheben. Solche Wunder des Genie's sind gerade das Höchste der Kunst. Eben so wenig scheint es Rüge zu verdienen, daß in vielen Gemälden die Hirten ihre Ehrfurcht mit Darbringung ländlicher Gaben (Lämmer, Blumen, Früchte ꝛc.) an den Tag legen. Eine in's Kleinlichte gehende Kritik hat von den Künstlern eine genaue Uebereinstimmung auch in den Nebenumständen gefodert. Diese Kritik würde zuletzt alle Kunstwerke in kalte, trockene Stereotypen verwandeln. 13) Wenn in unwesentlichen Dingen den Künstlern alle Freiheit der Erfindung und Anordnung benommen würde, wie ließe sich noch ein geniales Erzeugniß

---

13) Photius sagt in Epist. 64. (ed. per Rich. Montacutium, Londini 1651, p. 118): „Dissimilitudo quæ cernitur inter imagines, non evacuat prorsus imaginis naturam aut veritatem. Non enim tantum per corporis figuram et habitum coloribus exprimitur imaginatum, sed quadam sui dispositione, congruenti aliqua actione, passionum emphasi, et in locis sanctis dedicatione, inscriptionum expositione, et aliis quibusdam insignioribus symbolis, quæ vel non omnia, aut saltem non e majori parte à fidelium imaginibus abesse debent: per quæ, non minus quam si omnia adessent, in memoriam et honorem imaginati (qui finis est imagines fabrefaciendi) deducemur."

von ihnen erwarten? Mit Recht verlangt die Kritik — Wahrheit und Würde in christlichen Kunstwerken; aber nicht so, daß der Buchstabe den Geist tödten dürfe, sondern vielmehr, daß der Geist in Allem vorherrsche. Durch zu große Knickerei mit den Mitteln der Darstellung würde die Kunst ärmlich und frostig. Soll sie uns doch in eine ideale Welt hinüberzaubern, und es ist billig zu bedenken, daß die Malerei so wenig, als die Poesie blos die demüthige Magd der Geschichte seyn soll, daß eine gute malerische Darstellung auch Poesie seyn könne (pictura poesis), ja meistens, um zu befriedigen, seyn solle; daß dies ihr Verdienst noch beträchtlich erhöhe; daß jedoch die Poesie des Malers zu gleicher Zeit anpassend, schicklich und verschönend seyn müsse; 14) daß man mithin den christlichen Maler nicht strenger, als den christlichen Dichter beurtheilen dürfe. 15) Es ist hier vorzüglich von der Poesie der Empfindung, des Gefühls die Rede; von der schönsten, erhabensten, von welcher erst jede andere den rechten Werth erhält. — Eben deswegen ist es auch dem Maler erlaubt, das Bild einer wichtigen Handlung dadurch zu bereichern, daß er die Andeutung oder Vorbildung ihrer

---

14) Dies wird man z. B. in der Geburt Christi von Bened. Castiglione, gen. Genovese (von ihm selbst geäzt) vermissen, wo Maria mit dem Kind in der Ruine eines zierlichen Gebäudes auf Stroh sitzt, der himmlische Vater aus den Wolken auf sie herabsieht, und unter vielen Genien ein schwebender Engel (wohl Gabriel?) sie mit einem Rauchfaß beräuchert.

15) Hierin verstoßen sich nicht selten die sonst schätzbaren kritischen Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte und das Costüm. Aus dem Französischen. Leipzig. 1772. Das Original ist gedruckt Paris 1771. II. Vol. Der Verfasser heißt De Bure.

bedeutenden Folgen hinein verwebt. Solche phrophetische Züge können den Eindruck sehr erhöhen. Ueberhaupt kann der christliche Künstler dadurch nicht genügen, daß er das äusserlich Geschehene darstellt. Sein Werk muß auch den heiligen Sinn, die höhere Bedeutung, den Grund und die Wirkungen aufdecken und lebendig vor die Seele bringen. Allerdings ist die feurige Phantasie des bildenden Künstlers wie des Dichters sehr geneigt, das rechte Maaß zu uberfliegen. Würde aber, um den Mißbrauch zu verhüten, verwehrt, von den Eingebungen einer reinen Phantasie solchen Gebrauch zu machen, der, weit entfernt die Wahrheit zu verdunkeln, nur dazu dient, sie vor des Menschen Auge zu verklären, wie könnte die bildende Kunst dem Schicksal entgehen, welches neuerlich das christliche Lied erfuhr? Wie flach, wie trocken, wie frostig ist dieses nicht geworden, seitdem es, seinem eigentlichen Element, dem innigen Gefühl entfremdet, nur noch als Widerhall der Aussprüche des Verstandes und der Vernunft ertönt; seitdem es die Bestimmung verschmäht, ein kindlich-einfältiger Ausdruck des Verhältnisses zwischen Menschen und Gott zu seyn; seitdem es die erhabene Bildersprache der Propheten und des Psalmisten mit den gesuchten Worten menschlicher Weisheit vertauscht hat? Wie das Lied soll auch das Bild Herz und Gemüth für die Wahrheit begeistern. Wie könnten sie dies aber, ohne sich des Organs der Phantasie, freilich mit genauer Beachtung der Lehren der Religion, zu bedienen? 16)

---

16) Das, was Platon den göttlichen Wahnsinn nennt, darf auch dem bildenden Künstler nicht fehlen, sollen anders seine Werke beseelt seyn, sollen sie inneres Leben haben und lebendig ergreifen. Dieser Wahnsinn, (höhere Eingebung, Inspiration, afflatus divinus, mens divinior) ist nach Platons Bemerkung (in S. Phaidros)

Ueberhaupt muß die gemeine Wahrheit gegen die höhern Foderungen der Kunst zurückstehen. Dies ist auch wohl der Grund, warum Leonardo da Vinci in seinem Abendmale, Jesus und die Apostel nicht liegend (nach damaliger Sitte), sondern sitzend erscheinen läßt, und daß diese Personen an eine Seite des Tisches gesetzt sind. Denn beide Umstände bringen der malerischen Darstellung großen Vortheil. Obgleich übrigens das Charakteristische im Geiste der Zeiten und Begebenheiten für die künstlerische Darstellung weit bedeutender ist, als das bloße äußere Costüm, und obgleich nur eine geistlose kritische Tadelsucht in Nebendingen jede poetische Lizenz, wenn gleich sie den Effekt befördert, unerbittlich verdammt, so läßt sich doch die Ansicht von A. W. Schlegel kaum rechtfertigen, wenn er sagt: „Die ältern christlichen Maler stellen den Heiland, die Jungfrau Maria, die Erzväter und Apostel in einer idealischen Tracht vor, die untergeordneten Theilnehmer oder Zuschauer der Handlung aber in Trachten ihres eigenen Volkes und ihrer Zeit. Ein richtiger Sinn leitete sie dabei. Das geheimnißvolle Heilige soll in einer Ehrfurcht gebietenden Ferne gehalten werden, das Menschliche hingegen ist nur in der gewohnten (?) Umgebung recht verständlich.“ 17) Zwar ist das Costüm des Mittelalters nicht so läppisch, geschmacklos und albern, als das der letztern Jahrhunderte unter der launichten Herrschaft der Mode (einer dem

---

mehr Wahrsinn, als die bloße Verständigkeit, weil er tiefere Blicke werfen läßt in die Abgründe des Gemüths, in das unsichtbare Triebwerk der Handlungen, in die Geheimnisse der edlern Menschennatur.

17) Ueber dramatische Kunst und Literatur. Heidelberg. 1811. II. Th. 2te Abtheilung, S. 45. ꝛc.

Alterthum unbekannten Gottheit). Aber aus welchem Grund sollten die Figuren der heiligen Geschichten in ein neueres Costüm, oder in ein idealisch-phantastisches vermummt werden, während das eigenthümliche so viel Malerisches darbietet? Soll denn die Kunst dem oft seltsamen (bizarren) Geschmack des Haufens, dem vorübergehenden der Zeitgenossen sich anschmiegen, oder nicht vielmehr ihn läutern und heben? und gehört ein ächtes Kunstwerk nicht eher der Menschengeschichte an, als der schnell verschwindenden Gegenwart, ihren Thorheiten und Vorurtheilen? . .

Indessen hat der Maler bei der Wahl des Costüms nicht blos auf historische Wahrheit zu sehen, sondern ganz besonders auch auf guten Effekt, auf Schönheit, Schicklichkeit und Anmuth. Es gibt Costüme, die zu häßlich, bizarr oder widrig sind, als daß die Kunst ihre Aufnahme in ihr Gebiet genehmigen könnte. Das Einfache und Edle hingegen ist auch hierin immer und überall schön, und ihm gebührt daher der Vorzug. Stets sollte der reine und geläuterte Sinn und Geschmack des Künstlers, bei aller sorglichen Treue und Wahrhaftigkeit in der Darstellung der Aeußerlichkeiten jedes Zeitalters und Volkes, durchschimmern, und durch eine gewisse wohl überlegte Freiheit kann er nur Lob statt Tadel verdienen. Vergeblich wäre der Versuch, den verständigen Künstler-Takt in Ausmittelung dessen, was hier jedesmal das Beste ist, durch eine Theorie zu ersetzen.

Cochin (Voyage d'Italie. III. 59 und 154). rühmt die Lizenz des Paul von Verona, der in seinen großen Bildern mancherlei altes und neues Costüm nach der Eingebung seines Geschmacks vermischte, wegen dem herrlichen Effekt und der schönen Harmonie des Ganzen, die er dadurch erzielt habe, wie auch wegen der natürlichen Wahrheit der Draperie, die er nicht in dem Grad würde erreicht haben, wenn sein Pinsel mehr der Phantasie, als

der Wirklichkeit, die er vor Augen hatte, gefolgt wäre. Die größere Schwierigkeit bei Darstellung alter Costüme ist wahr; aber Raphael und andere haben die Möglichkeit sie zu überwinden gezeigt. Einige Freiheit wäre jedoch dem Paul Caliari wohl nachzusehen. Allein er trieb sie so weit, daß bei vielen seiner das Auge bezaubernden Darstellungen der Beschauer ein Banquet oder eine andere weltliche Scene aus der Geschichte von Venedig, anstatt einer aus dem neuen Testament zu sehen glaubt. In Galerien oder Palästen erregen sie billig die größte Bewunderung. Aber welchen religiösen Eindruck kann man sich davon in Kirchen versprechen?

Diese Betrachtungen führen natürlich zu der Frage: ob und wie ferne die glückliche Ausübung der Kunst wissenschaftliche und gelehrte Kenntnisse verlange? Daß solche Kenntnisse dem Maler, besonders dem historischen großen Vortheil bringen können, beweisen die Meisterwerke von Raphael, Leonardo da Vinci, Hanibal Caracci, Nik. Poussin und vielen andern Künstlern des ersten Ranges, Werke, aus denen das Licht des Genie's wiederstralt. Ihnen aber waren diese Kenntnisse nur ein Werkzeug, dessen ihr Genie sich mit gewandter Leichtigkeit bediente. Nirgend wird die Pedanterie unausstehlicher, als in dem freien Gebiete der schönen Künste. Niemals darf hier die Gelehrsamkeit vorherrschend zum Vorschein kommen, um die Aufmerksamkeit an sich zu reissen. Bei Poussin und Lebrün ist dies zuweilen der Fall; bei Raphael und da Vinci nirgend. Nur mit verborgener Hand soll die Gelehrsamkeit dem Genie zu seinem Triumph in Darstellung des Schönen, des Anmuthigen, des Erhabenen behilflich seyn. Correggio war wohl nicht eigentlich gelehrt. Aber seine Werke genügen beinahe durchgehends den strengsten Foderungen des Verstandes, obgleich sie nur hingehaucht scheinen, um das

reinste Gefühl zu befriedigen. Man bemerkt hingegen in den bessern Bildern des Philipp Champagne große Correktheit; so auch in denen des zierlichen Van der Werft; 18) aber ihren meisten Figuren fehlt doch das höhere Leben, ohne das ein Kunstwerk uns kalt läßt. Selbst den schönen Formen des Hanibal Caracci sieht man mitunter das Studium an, das sie mit Anstrengung hervorgebracht hat, wodurch dem Eindruck Abbruch geschieht. Um das Gefühl lebhaft zu erregen, muß der Künstler selbst mit tiefem Gefühl begabt, und dieses Gefühl muß von dem darzustellenden Gegenstande tief ergriffen seyn. — Der ächte Künstler weiß aus allen Kenntnissen Nutzen zu ziehen; er verschmäht es nicht, auch bei vorgerücktem Alter noch als Schüler zu streben; er hat nie ausgelernt; unablässig strebt er nach der Vereinigung aller Schönheiten sowohl in der Zeichnung als im Ausdruck, sowohl in der Composition als im Helldunkel und im Colorit. Mit diesem Sinn geht er bei Alten und Neuen in die Schule. Doch muß der Künstler sich auch bei Erwerbung mannigfacher Kenntnisse und Einsichten hüten, in der Auswahl des Schönsten und Besten schwankend zu werden, was ihm in der Ausführung hinderlich wird.

Zur guten Charakter-Schilderung in religiösen Gemälden ist es nicht genug, daß des Künstlers Phantasie ein treuer Spiegel der Personen und Handlungen sey; in der genialen Tiefe seines Gemüths müßen sich auch die Stralen der idealen Natur abspiegeln. Er muß zwar mit Wahrheit zeichnen. Aber

---

18) Seine Figuren sind wie aus Elfenbein gedrechselt. In seinen Bildern ist mehr Eleganz als Seele, mehr Firniß als Gehalt, mehr Vollendung im Einzelnen als im Ganzen.

unter manchen Zügen eines Charakters ist es oft ein einziger, der für das ganze Bild entscheidet; nur Einer, der sich für die bildliche Darstellung eignet, nur Einer, der gerade für die zu beschreibende Lage oder Handlung paßt. Die Auswahl ist hier von der höchsten Wichtigkeit. Darf schon der Dichter, besonders der tragische nicht Alles zur Schau stellen, wie viel weniger der bildende Künstler! Ein feiner, wenig beachteter Zug gehörig angebracht, dient zuweilen am besten, einen Charakter zu beleuchten und hervorzuheben. Treu muß die Schilderung seyn, aber nicht überladen, natürlich, aber nie gemein. Uebrigens ist es hier für den Künstler, wie für den Dichter eine schwere, aber höchst wichtige Aufgabe, in Allem die gehörige Sparsamkeit anzuwenden, lieber Viel mit Wenig, als Wenig durch Viel auszurichten, und nicht Einen Strich mehr zu thun, als gerade der bezielte Ausdruck oder Effekt erfodert.

Zweiter Abschnitt.

Verzeichniß der Hauptwerke über christliche Bilder.

Ein Verzeichniß der Hauptwerke, die in dieser Schrift benutzt worden, und die über die darin behandelten Gegenstände näher belehrende Auskunft geben, wird hier am rechten Orte stehen. 1)

---

1) Winkelmanns und Mengs Schriften über die Kunst, die in diesem Werke stets berücksichtigt worden, sind nicht in dies Ver=

reinste Gefühl zu befriedigen. Man bemerkt hingegen in den bessern Bildern des Philipp Champagne große Correktheit; so auch in denen des zierlichen Van der Werft; 18) aber ihren meisten Figuren fehlt doch das höhere Leben, ohne das ein Kunstwerk uns kalt läßt. Selbst den schönen Formen des Hanibal Caracci sieht man mitunter das Studium an, das sie mit Anstrengung hervorgebracht hat, wodurch dem Eindruck Abbruch geschieht. Um das Gefühl lebhaft zu erregen, muß der Künstler selbst mit tiefem Gefühl begabt, und dieses Gefühl muß von dem darzustellenden Gegenstande tief ergriffen seyn. — Der ächte Künstler weiß aus allen Kenntnissen Nutzen zu ziehen; er verschmäht es nicht, auch bei vorgerücktem Alter noch als Schüler zu streben; er hat nie ausgelernt; unablässig strebt er nach der Vereinigung aller Schönheiten sowohl in der Zeichnung als im Ausdruck, sowohl in der Composition als im Helldunkel und im Colorit. Mit diesem Sinn geht er bei Alten und Neuen in die Schule. Doch muß der Künstler sich auch bei Erwerbung mannigfacher Kenntnisse und Einsichten hüten, in der Auswahl des Schönsten und Besten schwankend zu werden, was ihm in der Ausführung hinderlich wird.

Zur guten Charakter-Schilderung in religiösen Gemälden ist es nicht genug, daß des Künstlers Phantasie ein treuer Spiegel der Personen und Handlungen sey; in der genialen Tiefe seines Gemüths müßen sich auch die Stralen der idealen Natur abspiegeln. Er muß zwar mit Wahrheit zeichnen. Aber

18) Seine Figuren sind wie aus Elfenbein gedrechselt. In seinen Bildern ist mehr Eleganz als Seele, mehr Firniß als Gehalt, mehr Vollendung im Einzelnen als im Ganzen.

unter manchen Zügen eines Charakters ist es oft ein einziger, der für das ganze Bild entscheidet; nur Einer, der sich für die bildliche Darstellung eignet, nur Einer, der gerade für die zu beschreibende Lage oder Handlung paßt. Die Auswahl ist hier von der höchsten Wichtigkeit. Darf schon der Dichter, besonders der tragische nicht Alles zur Schau stellen, wie viel weniger der bildende Künstler! Ein feiner, wenig beachteter Zug gehörig angebracht, dient zuweilen am besten, einen Charakter zu beleuchten und hervorzuheben. Treu muß die Schilderung seyn, aber nicht überladen, natürlich, aber nie gemein. Uebrigens ist es hier für den Künstler, wie für den Dichter eine schwere, aber höchst wichtige Aufgabe, in Allem die gehörige Sparsamkeit anzuwenden, lieber Viel mit Wenig, als Wenig durch Viel auszurichten, und nicht Einen Strich mehr zu thun, als gerade der bezielte Ausdruck oder Effekt erfodert.

Zweiter Abschnitt.

Verzeichniß der Hauptwerke über christliche Bilder.

Ein Verzeichniß der Hauptwerke, die in dieser Schrift benutzt worden, und die über die darin behandelten Gegenstände näher belehrende Auskunft geben, wird hier am rechten Orte stehen. 1)

---

1) Winkelmanns und Mengs Schriften über die Kunst, die in diesem Werke stets berücksichtigt worden, sind nicht in dies Ver=

Allgemeines Künstler-Lexikon von J. R. Füßli und seines Sohnes H. Heinr. Füßli. Zürich, Fol. fortgesetzt bis 1820 und vollendet. (Ein Werk, dem an Vollständigkeit und Genauigkeit keines gleich kommt).

H. Rud. Füßlis kritisches Verzeichniß der besten, nach den berühmtesten Malern aller Schulen, vorhandenen Kupferstiche. Zürich. 1806. IV Thl. in 8. (Eine höchst geistreiche und geschmackvolle Beurtheilung des Genie's und der Manier der vorzüglichsten Maler und ihrer Meisterwerke. Schade, daß das Werk Bruchstück geblieben!)

Heinrich Hase Uebersichtstafeln zur Geschichte der neuern Kunst von den ersten Jahrhunderten der christlichen Zeitrechnung an bis zu Raphael Sanzio's Tod, nach Denkmalen zusammengestellt. Dresden. 1827. (Beachtungswerth wegen der Zusammenstellung vieler auf die Kunst einfließenden Zeitereignisse).

Receuil d'estampes d'après les plus beaux tableaux et plus beaux dessins qui sont en France. Paris. 1729. Fol. (Bekannt unter dem Namen: Receuil Crozat). (Eine der merkwürdigsten und reichsten Sammlungen meist trefflicher Kupfer-

---

zeichniß aufgenommen worden, weil sie die Kunst überhaupt betreffen, und in dieser Hinsicht klassisch sind. Ihnen sind von ältern beizuzählen: Leonardo da Vinci de la Pittura, franz. Traité de la Peinture. Paris. 1651. in Fol., und Leon. Bapt. Alberti de Pictura, præstantissima et nunquam satis laudata arte etc. Basileæ. 1540, ins Italienische übersetzt von Dominichi. 1547. Des Nik. Poussins Observations sur la peinture findet man in Gault de St. Germain Vie de Poussin, p. 81. Des Franz Albani Gedanken über die Malerei in Malvasia's Felsina Pittrice. II. 244. ꝛc. Auch des Carlo Dolce Dialog über die Malerei verdient Beachtung.

stiche nach Meisterwerken). Sie wird jedoch übertroffen vom Museum Napoleon, jetzt Musée Francais. Paris. gr. Fol. 1803. V. T. (Einem Werk, dessen Vollendung das schätzbarste Denkmal der Kunst geworden wäre, das aber auch als Torso kein Seitenstück hat.)

Galerie du Musée Napoleon, publiée par Filhol graveur et redigée par Lavallé. Paris. 1804 — 1813. Vol. X. (Dieses Werk enthält die Bilder in Oktavo, welche das größere in Folio liefert. Viele der kleinen Bilder sind sehr gelungen. Die Sammlung ist vollständiger, als das Museum Napol. Jetzt erscheint eine Fortsetzung unter der Aufschrift: Musée Royal par M. de Filhol von den Werken, womit das K. Museum seit 1814 bereichert worden ist).

Manuel du Musée Francais par F. E. T. M. D. L. J. N. Paris. 1802 — 1806. 10 Livraisons.

C. P. Landon Annales du Musée et de l'Ecole moderne des beaux arts. Paris. 1804. Vol. XX. 8.

Desselben Choix de tableaux et statues des plus celebres musées et cabinets étrangers avec des notices historiques et critiques par une sociétée d'artistes et d'amateurs, Ouvrage destiné a servir de complement au Musée de France 4 Livraisons. Paris. 1819 — 1820.

Desselben Vie et Oeuvres des Peintres les plus célebres de toutes les écoles; receuil classique, contenant l'Oeuvre complete des Peintres du premier rang etc. gravé en trait. Paris. 1805. (3 Vol. contenants l'Oeuvre du Dominiquin et un Choix de l'Albane; 2 contenants celui de Michel-Ange et un Choix de celui de Daniel de Volterre et de Baccio Bandinelli; 8 formants l'Oeuvre de Raphael; 4 celui du Poussin; 2 contenants l'Oeuvre de le Sueur

et un Choix de Jouvenet; Choix de peintures antiques, 3 Vol.; Oeuvre du Corrége, et du Parmesan 2 Vol. (Diese Sammlung von Umrissen nach Meisterwerken ist in hohem Grade schätzbar. An Richtigkeit und Reinheit bleibt vielen dieser Umrisse freilich noch viel zu wünschen. Doch übertreffen sie die frühern, und geben großentheils eine richtige Idee vom Ganzen der Erfindung).

Pitture a fresco di Andrea del Sarto, petit in fol. Firenze. 1823.

Galerie du Louvre repres. par des Gravures a l'eau forte, exec. par Marie Cosway avec une description histor. et crit. par J. Grifftbs. Paris. 1802.

Fr. W. B. v. Ramdohr Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom, für Liebhaber des Schönen in der Kunst. Leipzig, bei Weidmann 1798. III. Thl. 8. (Ueber die Kunstwerke in Rom noch immer vielleicht das umfassendste Werk. Freilich hat sich seither in den römischen Galerien vieles geändert).

Richardson Traité de la Peinture et de la Sculpture. Amstertam. 1728. T. III. (Ein Gemisch von guten, halbwahren, schielenden und unrichtigen Ansichten).

Vasari Vite de Pittori. Fierenza. 1568. und Roma 1760. III. Vol. in 4. (Die Hauptquelle der italienischen Kunstgeschichte. Vasari ist als ihr Schöpfer anzusehen). Zu seinem Werke gehört J. G. Bottari Note alle Vite di Vasari. Fierenza. VII. Vol. 1772.

Luigi Lanzi Storia Pittorica della Italia III. Vol. gr. 8. 1795 — 1796. Eine spätere Ausgabe hat 4 Bände. (Voll tiefer Blicke in den Genius und die Manieren der vorzüglichsten Maler Italiens. Uebersetzt ins Französische von Mad. Armande Dieudé. Paris. 1824).

Essai sur l'Histoire de la Peinture en Italie depuis les

temps les plus anciens jusqu'à nos jours par le Comte Gr. Orloff. Paris. 1823. II. T. (Dieses Werk eines geistvollen Liebhabers der Kunst, der sich lange in Italien aufgehalten, empfiehlt sich durch Vollständigkeit, richtige Angabe der Folgereihe und Stammfolge der Maler, und viele (doch meist von Lanzi erborgte) gute Bemerkungen und Beurtheilungen. Vieles im Einzelnen ist unrichtig; manches Urtheil etwas flüchtig oder schielend. Ein ähnliches Werk über die Bildhauerei in Italien ist von dem Verfasser angekündigt).

Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste seit ihrer Wiederherstellung. Göttingen. V. B. 8. (Dieses Werk begreift Italien, Spanien, Frankreich und England).

Derselbe Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland und den vereinigten Niederlanden. IV B. Hanover 1820. (Reich an interessanten Details sind Fiorillo's Zusammenstellungen und mitunter auch an richtigen Beurtheilungen).

Memorie Storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci da Carlo Amoretti. Milano. 1804. (Mit diesem Werk ist zu vergleichen G. B. Braun des Leonardo da Vinci Leben und Kunst. Halle. 1819).

Ueber Raphaels Werke sind ausser Mengs am lehrreichsten H. H. Füßlis Vorlesung. Zürich 1815, und in seinem Künstler-Lexikon der Artikel Raphael; sodann des Quatremere de Quincy und Brauns eigene Schriften über Raphael, die im Verlauf oftmals angeführt werden.

Vie de Nicolas Poussin, consideré comme Chef de l'Ecole francaise par P. M. Gault de Saint Germain. Paris. 1816. (Dieses Werk ist nicht mehr im Buchhandel. Warum hat Niemand eine deutsche Bearbeitung unternommen?)

Histoire de la Peinture en Italie par M. Beyle. V. Vol.

Paris. 1823 — 1824. (Eine gedrängte, aber vollständige und glänzende Darstellung mit vielen scharfsinnigen Erörterungen, vermischt mit manchen Irrungen und Paradoxien).

Fr. H. de Burtin Traité theoretique et pratique des connoisances qui sont necessaires à tout amateur de tableaux. Bruxelles. 1808. T. II. 8. (Etwas absprechend; doch schätzbar, vorzüglich in Hinsicht der niederländischen Malerei).

Handbuch für Kunstliebhaber und Sammler über die vornehmsten Kupferstecher und ihre Werke, von H. M. Huber, Rost und Martini. IX. B. Zürich. 1796 — 1808. (Bisher das vollständigste Werk in seiner Art).

Notice des Estampes exposées à la Bibliotheque du Roi. Paris. 1819.

Adam von Bartsch Anleitung zur Kupferstichkunde. Wien bei Wallisch. 1821. II. B. (Ein klassisches Werk). Nicht minder schätzbar ist sein Peintre Graveur (in XXI B.), wo alle Kupferstiche der Maler verzeichnet sind, die ihre eigenen oder Anderer Bilder gestochen haben. Mit der Anleitung von Bartsch verdient verglichen zu werden der Entwurf zu einer Geschichte der Kupferstecherkunst und deren Wechselwirkung mit andern zeichnenden Künsten von J. G. Quandt. Leipzig. 1826. Eine Schrift, die viele Einsicht und Sachkenntniß an den Tag legt, und manchen schiefen und oberflächlichen Urtheilen begegnet. Diesen Werken schließen sich an:

Manuel des amateurs d'Estampes p. J. C. L. M. Paris chez Foucault. 1821. I. Vol. 8.

Manuel de l'amateur d'Estampes p. F. E. Joubert. III. Vol. 8. Paris. 1821.

Praktisches Handbuch für Kupferstichsammler, oder Lexikon der vorzüglichsten und beliebtesten Kupferstecher rc., v. Joseph

Heller. II. B. Bamberg. 1823. Das Verdienst dieses Werks besteht in der Angabe der (freilich sehr wandelbaren) Preise, und in einer zweckmäßigen Anleitung für Liebhaber bei der Auswahl des Besten für Sammlungen von Kupferstichen.

Grundlage zu der Lehre von den verschiedenen Gattungen der Malerei, von A. Weise. Halle und Leipzig. 1823. (Eine Reihe von Kunstbemerkungen, die dem angehenden Künstler, der über den Elementarunterricht hinweg ist, von Nutzen seyn können).

Die vollständigste Anzeige von Kupferstichen nach Raphael ist der Catalogue des Estampes gravées d'apres Raphael par Tauriscus Euboeus. Francfort. 1819.

Forsters British Gallery of engravings with Some anvant of cach picture and life of the artist. Fol. 13. Livr. London. 1820.

The Italien School of Dessing, being a Series of ac Similes of originel Drawings, by the moot eminent Peinters and Scolptors of Italy, with biographica notices of the artists and observations on theis Works. By William Young Ottley. London. 84 Kupfertafeln und 72 S. Text, in Fol. (Nach Buonarotti finden sich hier von Raphael 21 Zeichnungen; dann auch nach Fra Bartholomeo, Hanib. Caracci u. A.)

Bononensium Pictorum celebrioris gloriæ quædam (nämlich 12) sacræ icones delineatæ et nunc artis amatoribus dicatæ a Josepho Maria Metello, Pictore boncniensi. gr. Fol. 1678.

Pincecoteca della Pontificia Academia delle belle Arti in Bologna. Publ. da Franc. Rosaspina. Bisher 3 Hefte. 2)

Il gran Theatro di Venezia da Dominico Louisa. 1720,

---

2) Durch dieses Werk wird das frühere von Tibaldi überflüssig. Ueber die Maler der Schule von Bologna gibt des Carlo Gesare

mit 123 Kupferstichen nach den berühmtesten öffentlichen Gemälden von Venedig.

Varie Pitture a Fresco de principali Maestri Veneziani. Venezia. 1760. kl. Fol., 24 Figuren mit Erläuterungen.

Raccolta di 112 Stampe di Pitture di Storia sacra, copiate degli originali di celebri authori, esistenti in Venezia. da Pietro Monaco. Venezia. 1763. gr. Fol. (Ueber die venezianische Schule ist nachzusehen: Ant. Mas. Zanetti Della Pittura Veneziana et delle opere publiche de Veneziani Maestri. Venezia. 1771).

Schola Italica Picturæ, impensis G. Hamilton. Romæ. 1773. (40 Blätter).

Schola Italica artis pictoriæ, sive tabulæ insigniores in Romanis pinacothecis adservatæ tabulis ære incisis nunc primum (?) editæ sumtibus Petri Pauli Montagnani Mirabilis. Romæ. 1805.

Museo Fiorentino v. Gabarri.

Galeria di Firenze da Paolo Lasinio, presto Molino. Sodann vorzüglich das herrliche Werk:

Tableaux, Statues, Basreliefs, Camées de la Galerie de Florence et du Palais Pitti, dessinés par Wicar, gravés sous la Direction de Lacombe avec les explications par Mongez l'ainé. Paris. 1789 — 1813. 50 Livraisons. IV. T. in Fol.

Malvasia Felsina Pittrice, Vite e Ritratti di Pittori Bolognesi. Bologna. 1678. II. T. die vollständigste Nachricht. Seine Urtheile sind aber oft schief, hart und unbillig. So sagt er z. B., daß die Carracci sich durch die Nachahmung des Raphael verdorben hätten. Winkelmann (Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst, S. 5), nennt ihn einen Schwätzer.

Galeria Reale di Firenze, incisa a Contorni sotto la direczione di Benvenuti. 8. Firenze. 9. T. 1824.
(Ueber die florentinische Schule ist nachzusehen des Lastri Hetruria pittrice. Firenze 1791 — 1795. V. Vol. in Fol.)

A. Morrona Pisa illustrata nelle arti di dissegno. Livorno. 1812. III. Vol.

Pinacoteca del Pallazzo Reale delle Scienze e delle arti di Milano in 4. distrib. 28.

Real Museo Borbonico. Napoli. 1824. in 4. (Dieses schätzbare Werk, das nicht nur die Gemälde und Statuen, sondern alle Kunstwerke des Museums darstellen soll, wird fortgesetzt).

La Pittura Cremonese descritta dal Conte Barthol. Vidoni. in Fol. 1824, mit Kupfern. v. Garavaglia. (Dieses Werk verbreitet viel Licht über die Geschichte einer bisher wenig beachteten Malerschule. Die geätzten Blätter sind ganz im Geist und zur Veranschaulichung der Manier jener alten Meister, deren Bilder sie darstellen sollen, gearbeitet.)

Notizie intorno alle opere di Gaudenzio Ferrari, pittore e plasticatore da Gaudenzio Bordiga. Milano. 1824. in 4.

Suite d'études calquées et dessinés d'apres cinq tableaux de Raphael. (Le Spasimo, la Visitation, la Vierge dite la Perle, la Vierge au poisson, une Sainte famille, terminée par Jule Romain) — (alle wieder in Madrid) par Bonnemaison. Paris. 1811. Fol. (Der Text ist von Emeric David). Sehr schön.

F. F. Hofstätter Nachrichten von Kunstsachen in Italien. II. B. Wien 1792, und J. Ch. Maiers Beschreibung von Venedig. Leipzig 1796. IV. B. (Diese Werke handeln von den venezianisch-lombardisch-bolognesischen Schulen).

Ueber den neuesten Zustand der französischen Schule. S. Revue

encyclopedique. Paris. 1822. XIV. 234. ꝛc. und die Salons von Landon und Andern.

D. Ant. Palomino Velasco Leben aller spanischen und fremden Maler, Bildhauer und Baumeister, welche sich in Spanien berühmt gemacht haben. Dresden. 1781. (Das große Werk des Palomino ist zu Madrid u. z. B. 1715. in 4. erschienen).

Dictionaire des Peintres espagnoles par F. Guilliet. Paris. 1816. (Des Palominos Werk ist zum Grund gelegt; aber Vieles ergänzt nach Conr. Bermudez und andern, auch eigenen Beobachtungen des Verfassers).

Einen uns noch wenig bekannten Reichthum von christlichen Bildern lieferten die großen spanischen Maler, die in den italienischen Schulen des sechszehnten und siebenzehnten Jahrhunderts gebildet, doch über sclavische Nachahmung ihrer Meister sich weit erhoben und zum Theil in der Färbung mit den besten Niederländern wetteiferten. Ein gutes Kupferwerk nach den vorzüglichsten Bildern spanischer Maler in den königlichen und Privatgalerien, und in den Kirchen wäre sehr zu wünschen, um zur nähern Kenntniß der Schönheiten und Vorzüge der spanischen Schule und ihrer Gebrechen und Ausschweifungen zu gelangen. Hier genüge die Erwähnung noch folgender Werke: Joannes de Herrera Declaration de los disemos y estampes de la Fabrica del Escurial.

Morzzolari (D. Ilario) Le reali Grandezze dell' Escuriale di Spagna. Bologna. 1648. 4.

De los Santos (Francesco) Descripcion del Monasterio de S. Lorenzo de l'Escorial. Madrid. 1698. Fol.

Von den Gemälden des Eskurial hat auch Richard Cumberland ein Verzeichniß bekannt gemacht.

Von dem nämlichen Cumberland haben wir Anecdotes of eminent Paintres in Spain.

La Vie des Peintres Flammands, Allemands et Hollandais par J. B. Descamps. IV. Vol. 8. Paris. 1753. (Umfassender, als van Manders Lebensbeschreibungen der niederländischen und hochdeutschen Maler, aber nicht so genau). Dahin gehört auch J. B. Descamps Reise durch Flandern und Brabant, in Absicht auf die Malerei rc. Leipzig. 1771.

Receuil d'Estampes d'après les plus celebres Tableaux de la Galerie R. de Dresde. II. B. 101 Bl. Fol., herausgegeben von C. H. v. Heineke. (Leider unvollendet, und was die Stiche betrifft, großentheils unbefriedigend).

(Riedel und Wenzel) Verzeichnisse der Gemälde in der churfürstlichen Galerie zu Dresden. Leipzig. 1771.

Neues Sach- und Ortsverzeichniß der königlich sächsischen Gemälde-Galerie zu Dresden 1819, (von Demian). Seither ist aber wieder ein anderes geordnetes Verzeichniß 1826 erschienen, welches wohl bald wieder durch ein anderes abgelöst werden dürfte, indem die herrliche Galerie in jeder Hinsicht einer bessern Anordnung ihrer Kunst hiezu bedarf.

Von Mannlich zweihundert Bilder in Steindruck aus dem königlich baierschen Gemälde-Saal in München und Schleißheim, von Strixner, Pilotti und Andern. München. 1817. Fol. nebst 2 Bänden in 8.

Notice des Tableaux de la Galerie Royale de Munic 1822. (Nach der neuesten Anordnung der Gemälde).

Königlich preussische Gemälde-Galerie. Fol. Berlin. 1822, mit lythographischen Abbildungen.

Verzeichniß der ehemals zu der Giustinianischen, jetzt zu den königlichen Sammlungen gehörigen Gemälde. Berlin. 1825. (Von der ehemals Sollyschen, jetzt königlichen Sammlung ist das Verzeichniß noch zu erwarten).

Kaiserlich königliche Bilder-Galerie im Belvedere zu Wien, gezeichnet von Perger, gestochen von verschiedenen Künstlern, herausgegeben von C. Haas. Wien. 1821. kl. 4. (Bisher 40 Hefte).

Verzeichniß der Bilder dieser Galerie von Rosa.

Galerie de l'Heremitage à Petersburg, gravée au Trait avec la description histor. p. Camille. Geneve. II. Vol. Fol.

(Fanti) Description des Tableaux de la Galerie du Prince de Lichtenstein. Vienne. 1780.

Historische Erklärungen der Gemälde, welche Herr Gottfr. Winkler in Leipzig gesammelt. Leipzig. 1808.

Memoires of painting by W. Buchanan 1824. 2 Vol. (Dieses Buch enthält ein chronologisches Verzeichniß vieler seit 1790 nach England gebrachten auswärtigen Gemälde). Sodann enthält das Werk:

Anecdotes of the arts in England on comparabile observations on Architectur, Sculptur, and Peinting by Rev. James Dalloway. London. 1800 8. (Eine ziemlich vollständige Liste der in England zerstreuten Meisterwerke. Die französische Uebersetzung dieses Werks führt die Aufschrift: Les beaux Arts en Angletere etc. publié et augmenté par A. H. Millin. Paris. 1807. 8.)

Umständliche Nachrichten von der englischen Malerschule liefert Pilkington's general Dictionary of peintres. New edition witt numerons addition particulary of the most distinquis hed artists of the british Scool. 2 Vol. London. 1824.

Catalog der Gemälde-Galerie in Brüssel. 1819.

Des Joh. Molano (Vermeulen) Abhandlung: De Picturis et imaginibus sacris, tractans de vitandis circa eas abus et earumdem significationibus. Lovanii 1570 und 1794. 8., ist nebst vielem Unbedeutenden, manche treffende Rüge, und jen beachtungswerthen Wink, was in christlichen Bildern zu

meiden sey, ohne sich mit dem eigentlich künstlerischen Verdienst zu befassen. Weit vorzüglicher ist das schon oben angeführte Werk: Kritische Anmerkungen über die Fehler der Maler wider die geistliche Geschichte, (aus dem Französ.) Leipzig. 1772.

Des Mery Theologie des Peintres. Paris, ist nur eine Uebersetzung mit Zusätzen von Joh. Molano's 3) Werk de Picturis.

Den Trattato della Pittura e Scultura, uso e abuso loro compito da un theologo e da un Pittore (man glaubt von Pietro Beretino da Cortona). Fiorenza. 1652, konnt' ich nirgend ausfindig machen. Eben so wenig des Spaniers Franz Pacheco Trattado de las picturas sacradas. Der Verfasser, selbst ein berühmter Maler, starb 1654. Das Buch soll ein Elementarwerk voll trefflicher Anweisungen seyn, ist aber selbst in Spanien selten. (Fiorillo Geschichte der zeichnenden Künste. IV. S. 227, 228).

Joh. de Ayala, ein spanischer Mönch, schrieb gleichfalls ein Buch von den Fehlern der Maler mit der Aufschrift: Pictor christianus eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas sacras imagines. Libri Octo Matruti 1730, in 4. Das Buch soll viele übertriebene Foderungen enthalten. Cigognara (in seinem Catalogo ragianato I. 23), nennt sie fanatisch. Sehr rigoristisch ist auch des Card. Palleotti Discorso intorno le imagini sacre e profane, dove si scuoprono varii abusi loro. Bologna. 1582. Von mildern Sinn ist Frederici Boromäi de Pictura sacra Libri duo in 8. Ohne Ort und Jahr. (Wahrscheinlich in Mailand gedruckt). Des Spaniers Gregor de Tapia und Salcedo De los errores que se cometen en las picturas sagradas ist mir nicht näher bekannt.

---

3) Dieser schrieb auch ein Werk: De Historia S. S. Imag. et picturar. L. IV. 1594, u. Lugd. 1619.

In Ansehung der oft so abweichenden Urtheile, die in den oben verzeichneten und andern Schriften über anerkannte Kunstwerke vorkommen, sey uns hier eine allgemeine Bemerkung erlaubt. Ohngeachtet des verbreiteten Sinnes für Schönheit überhaupt, ist doch kein Gegenstand, der mit mehr verschiedenen Augen angesehen wird, als ein Kunstwerk. Selbst das vortrefflichste wird mitunter in einiger Beziehung Tadel erfahren, wogegen es auch Pfuschwerke gibt, die, obgleich einige Zeit unmässig gepriesen, zuletzt doch Jedermanns Mißfallen erregen. Eine große Zahl von Kunstwerken befindet sich in der Mitte. Schneidende, unbedingt absprechende Urtheile über solche sind mit Recht verdächtig, und nirgend ist der Austausch abweichender Urtheile dem Interesse der Sache förderlicher, als im Bereiche der Kunst. Durch diesen Austausch wird am sichersten das Urtheil berichtigt und der Geschmack geläutert. Und einer solchen Läuterung und Berichtigung ist der Kunstsinn zu jeder Zeit bedürftig. Denn die Urtheile, die ihn berühren, sind nur zu oft der geist- und gefühlleere Nachhall einer imponirenden Authorität oder einer eingeschlichenen Mode, zweier Götzen, denen die blinden Verehrer immer die liebsten sind.

Schöne christliche Bilder wollen vor Allem auch mit christlichen Augen gesehen, von einem christlichen Gemüth durchgefühlt werden. Für jeden Andern sind sie wenigst halbtodt; manches daran wird ihnen zum Aergerniß, und nur das Sinnlich-Schöne ist ihnen daran genießbar. Nur in die Seele des wahren, fühlenden Christen ergießt sich ihr voller Eindruck, weil nur er ihre Sprache versteht.





Macht, der Majestät vorherrschend. Die Idee dieser Macht ohne Gleichen war aber durch die Schicksalsidee geschwächt und verdunkelt, und konnte zur vollen sittlichen Klarheit nicht gelangen, weil ihr das Lebensprinzip der Sittlichkeit — die Liebe, nicht zum Grunde lag. — Die Scheu der Christen in den ersten Zeiten vor jeder bildlichen Darstellung der Gottheit ist sehr begreiflich und höchst achtungswürdig, indem sie den Schwachen zum Rückfall in Abgötterei hätte Anlaß werden können. Nachdem aber der Glaube an Götter ganz erloschen und das Heidenthum zerstört war, versuchte sich die Kunst wieder ohne Anstoß auch in christlichen Kirchen, den ewigen Vater bildlich vor's Auge zu bringen. Gewetteifert in solchen Versuchen haben nach vielen Vorgängern der gewaltige Michael Angelo, der himmlische Raphael, der geistvolle Dominichino, der anmuthige Guido, der liebliche Albani, der gelehrte Maler für den Geist — Nik. Poussin.

Welches Ideal stellte sich heller oder dunkler vor ihre Seele? Alle bedienen sich des Bildes eines ehrwürdigen Greisen von erhabenem Ausdruck, der hohe Begriffe einflößt, und, frei von allen Mängeln (Schwachheiten der Natur und Zeichen der Sterblichkeit), die man sich sonst mit dem Greisenalter verbunden denkt. Hohes Alter schließt an sich das Schöne und die Kraft nicht aus. Die ewige Jugend war für Zevs, den höchsten unter den Göttern der Griechen bezeichnend, als Bild der höchsten inner sinnlichen Schranken denkbaren Glückseligkeit. Der Christen Gott ist über eine solche Glückseligkeit erhaben. Sein Wesen ist endlos, ohne alle Schranken, und er ist zugleich Allvater. Eine edle, ehrwürdige Greisengestalt bezeichnet ihn am treffendsten. — Meistens lassen die Künstler Gott Vater mit Majestät aus hellem oder dunkelm Gewölke sich hervorheben. Aber in der Phisiognomie läßt der eine mehr das Ernste, das Ehrfurcht

gebietende vorwalten, der andere mehr das Liebreiche, Milde; der eine mehr die Allmacht, der andere mehr die unendliche Güte.

Nach der Vorstellung des Evangeliums kennt Gottes Liebe zu den Menschen keine Grenzen, als welche die Gerechtigkeit ihr setzt, die aber der Langmuth und Erbarmung bis zum Tage des Gerichts großen Raum läßt.

Nach dieser Idee sollte in der Phisiognomie des ewigen Vaters die Liebe alle andern Vollkommenheiten mit sanftem Strale für das blöde Auge des Sterblichen mildern. Der immer heitere Blick und die feierliche Ruhe und Stille (schon in der Antike der Ausdruck des Königs der Götter) sind auch hier charakteristisch. Viele und heftige Geberden sind keine Zeichen von Würde und Größe. Der hohe Ernst sollte sich hier in der liebenden Theilnahme an dem Wohle des Menschengeschlechts gleichsam auflösen, darin verschmelzen. Im Antlitz und in den Geberden sollten wir zwar den Allbeherrscher ahnen, aber vorzüglich den Allvater erblicken. Kein stolzer Königsblick ziemt sich für Gott, sondern ein Blick voll der Huld und Gnade.

Ein volles Haar, gleich der herabwallenden Löwenmähne, (Hoseas V. 14.) und die die Welt leise bewegende Augenbraue (in der Antike nach Homer) drücken im ewigen Vater die Allmacht zweckmässig aus.

Diese Aehnlichkeit mit Löwenmähnen hat zwar auch der Wurf der Haare an den besten Jupitersköpfen, indem sie von der Stirn hinaufgestrichen sind, und auf beiden Seiten bogenweis in verschiedenen Abtheilungen herunter fallen. 5) Nur ist hier viel Zierliches und Künstliches, das gleichsam sinnliches Gefallen beabsichtigt; was der rein geistigen Würde des Allvaters nicht entspricht.

---

5) Winkelmann Gesch. d. Kunst. B. IV, §. 4, B. V, §. 11, u. d. Noten.

Dem Bart, der nicht zu lang seyn darf, ist eine sanfte Bewegung, ihm sowohl, als dem Haupthaar eine glänzende Weiße, dem Gewand ein großartiger, erhabener Wurf angemessen. Die Farbe des Gewands ist wohl am schicklichsten beim Unterkleide, wenn ein solches angebracht wird, purpurroth, und beim Mantel himmelblau, allenfalls mit Sternen besät.

Die Alten bedienten sich bei Vorstellung der obersten Gottheit sinnbildlicher Andeutungen. So war z. B. der Jupiter in Creta ohne Ohren, zum Zeichen, daß er als allmächtig und allwissend der Ohren nicht bedürfe; der Jupiter des Orpheus hatte beide Geschlechter, um anzudeuten, daß er aller Menschen Schöpfer und Herr sey. Allein solche Sinnbilder, ausserdem, daß sie vieldeutig sind, wären für die reine Idee des Christenthums von Gott dem unendlichen Vater höchst unpassend.

Der Mangel alles Bildlichen kann indessen der Verirrung, der Schwärmerei mehr Vorschub geben, als das unvollkommen Bildliche, weil Vernunft und frommer Sinn diesem seine wahre Bedeutung geben, jener aber die Idee dem Spiel der Einbildung überläßt.

Auch die Bibel spricht von Gott in Bildern; sie spricht von seinem hellleuchtenden Antlitze, von seinem allsehenden Auge, von seiner allwaltenden Hand u. s. w. Sie wendet sinnbildlich die Gemüthsstimmungen des Zorns, der Rache, der Langmuth auf ihn an. Wie konnte sie anders, da sie sich in der armen Sprache der Menschen ausdrücken mußte, um von Menschen verstanden zu werden? Warum sollte nicht auch die Kunst von Gott in ihrer beredtsamen Bildersprache reden dürfen? 6) Christus

---

6) Quod Scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis? Thomas Waldensis, Doctrinalis. Tit. 19, cap. 155.

[illegible]

[illegible]

1) [illegible] Auslegungen angesehenen Schriftsteller, [illegible] in s. [illegible] Schriften, III. [illegible], der so weit geht, zu [illegible] Zeiten den Völkern der vier Welttheile die [illegible] Gott ist ein Geist gepredigt wird, entweiht ein Bild die heilige Stätte, wo man ein geistiges Urwesen verehrt. Allerdings, wenn das Bild für das Wesen genommen wird, und nicht für einen schwachen Abriß, gleichsam die Abschattung des Unsichtbaren.

Doch bei der Schöpfungsgeschichte und bei vielen der Sündfluth vorhergehenden Ereignissen ist dieses Bild nicht anwendbar; selbst auf viele Begebenheiten der Patriarchen nicht; am wenigsten aber auf die Scenen des Evangeliums. Die Züge des göttlichen Bildes müßen mit der jedesmaligen Handlung der Gottheit übereinstimmen.

Uebrigens sollte der Zorneifer, der Unwille, die strafende Gerechtigkeit der gerechten Gottheit (in christlichen Bildern eben so gut, wie in der Antike) nicht in heftigen, die erhabene Gestalt entstellenden Bewegungen, sondern nur in einfachen, aber sprechenden einzelnen Zügen, vorzüglich in Nase und Mund ausgedrückt werden. 8)

Immerhin wird die Kunst ihr Unvermögen zur Hervorbringung eines befriedigenden Bildes von Gott dem Vater eingestehen müssen. Am offenbarsten würde dieses Unvermögen, wenn an die Kunst die Foderung ergienge: ein solches Bild einzeln und ohne besondere historische Beziehung aufzustellen. Doch eine solche Foderung wäre dem Geist des Christenthums wenig gemäß. Wohl sind die drei Personen der Gottheit in Ein Bild zusammen gestellt worden. Ein solches Bild gehört zu den symbolischen. Auch hat Raphael die erschaffende Gottheit einzeln gemalt; aber nur um die Idee des Erschaffens (es werde Licht!) zu versinnbilden. Allein man trug immer Bedenken, das einzelne Bild von Gott dem Vater, auf den Altar zu stellen; 9) wogegen der christliche Sinn mit der Aufstellung der

8) Ganz nach der Bibel. z. B. Samuel XXII. Ps. 18. 2. Sirach XXIII. Jes. LIV. 3.

9) Man sieht wohl hin und wieder, doch selten ein Bild, Gott Vater allein, blos von Engeln umgeben darstellend. Doch scheint

Wer möchte diese Frage bejahen? Ausserdem, daß dem Phidias eine durch die griechische Mythe getrübte Vorstellung von Gott vorschwebte, ist ja überhaupt, was wir mit Bild und Form begreifen, nicht Gott. 3) Wem wollt ihr, ruft der Prophet, 4) Ihn vergleichen? Was für ein Bildniß für ihn wählen? .. Von Gott ein Bildniß im eigentlichen Sinne zu fertigen, übersteigt die Grenzen der Kunst. Denn wie könnte sie einen Geist und zwar den unendlichen abbilden? Nur das Bild, unter dem unser Geist die Idee von Gott innerlich oder durch Worte sich versinnbildet, läßt sich auch von der Kunst im Raume darstellen, und dieser Darstellung ist jede Abgötterei fremd, sobald wir nicht das Bild anbeten, sondern dasselbe nur dazu dient, die Idee von Gott und seiner Wirksamkeit in uns zu erneuern und zu beleben. Dem Hesekiel (I. 26.) erschien Gott wie ein Mensch gestaltet. Eben so dem Daniel (VII. 9.) auf einem feurigen Throne sitzend; vor ihm aufgeschlagene Bücher. Wie könnte Ihn die Kunst unter anderer als menschlicher Gestalt bilden? War doch dem Menschen nie etwas schöner, als der Mensch. — Der Christen geistiges Bild von Gott, ist das eines allmächtigen und allliebenden Vaters, und dieses Bild ist wohl das Einzige, das der Kunst die Möglichkeit darbietet, die Eigenschaften Gottes einigermaaßen befriedigend mit sichtbaren Zügen darzustellen. Dem Phidias schwebte bei der Bildung seines olympischen Jupiters die Idee des Beherrschers der Götter und Menschen vor der Seele, und es war in seinem Bilde ohngeachtet des höchst heitern Blickes, der hohen Ruhe auf der Stirne und der großen Milde um den Mund der Ausdruck der

---

3) Galler von Kaisersberg (von Ammon.) Erlangen 1826. S. 41.

4) Isaias. XL. 18.

Macht, der Majestät vorherrschend. Die Idee dieser Macht ohne Gleichen war aber durch die Schicksalsidee geschwächt und verdunkelt, und konnte zur vollen sittlichen Klarheit nicht gelangen, weil ihr das Lebensprinzip der Sittlichkeit — die Liebe, nicht zum Grunde lag. — Die Scheu der Christen in den ersten Zeiten vor jeder bildlichen Darstellung der Gottheit ist sehr begreiflich und höchst achtungswürdig, indem sie den Schwachen zum Rückfall in Abgötterei hätte Anlaß werden können. Nachdem aber der Glaube an Götter ganz erloschen und das Heidenthum zerstört war, versuchte sich die Kunst wieder ohne Anstoß auch in christlichen Kirchen, den ewigen Vater bildlich vor's Auge zu bringen. Gewetteifert in solchen Versuchen haben nach vielen Vorgängern der gewaltige Michael Angelo, der himmlische Raphael, der geistvolle Dominichino, der anmuthige Guido, der liebliche Albani, der gelehrte Maler für den Geist — Nik. Poussin.

Welches Ideal stellte sich heller oder dunkler vor ihre Seele? Alle bedienen sich des Bildes eines ehrwürdigen Greisen von erhabenem Ausdruck, der hohe Begriffe einflößt, und, frei von allen Mängeln (Schwachheiten der Natur und Zeichen der Sterblichkeit), die man sich sonst mit dem Greisenalter verbunden denkt. Hohes Alter schließt an sich das Schöne und die Kraft nicht aus. Die ewige Jugend war für Zevs, den höchsten unter den Göttern der Griechen bezeichnend, als Bild der höchsten inner sinnlichen Schranken denkbaren Glückseligkeit. Der Christen Gott ist über eine solche Glückseligkeit erhaben. Sein Wesen ist endlos, ohne alle Schranken, und er ist zugleich Allvater. Eine edle, ehrwürdige Greisengestalt bezeichnet ihn am treffendsten. — Meistens lassen die Künstler Gott Vater mit Majestät aus hellem oder dunkelm Gewölke sich hervorheben. Aber in der Phisiognomie läßt der eine mehr das Ernste, das Ehrfurcht

gebietende vorwalten, der andere mehr das Liebreiche, Milde; der eine mehr die Allmacht, der andere mehr die unendliche Güte.

Nach der Vorstellung des Evangeliums kennt Gottes Liebe zu den Menschen keine Grenzen, als welche die Gerechtigkeit ihr setzt, die aber der Langmuth und Erbarmung bis zum Tage des Gerichts großen Raum läßt.

Nach dieser Idee sollte in der Phisiognomie des ewigen Vaters die Liebe alle andern Vollkommenheiten mit sanftem Strale für das blöde Auge des Sterblichen mildern. Der immer heitere Blick und die feierliche Ruhe und Stille (schon in der Antike der Ausdruck des Königs der Götter) sind auch hier charakteristisch. Viele und heftige Geberden sind keine Zeichen von Würde und Größe. Der hohe Ernst sollte sich hier in der liebenden Theilnahme an dem Wohle des Menschengeschlechts gleichsam auflösen, darin verschmelzen. Im Antlitz und in den Geberden sollten wir zwar den Allbeherrscher ahnen, aber vorzüglich den Allvater erblicken. Kein stolzer Königsblick ziemt sich für Gott, sondern ein Blick voll der Huld und Gnade.

Ein volles Haar, gleich der herabwallenden Löwenmähne, (Hoseas V. 14.) und die die Welt leise bewegende Augenbraue (in der Antike nach Homer) drücken im ewigen Vater die Allmacht zweckmässig aus.

Diese Aehnlichkeit mit Löwenmähnen hat zwar auch der Wurf der Haare an den besten Jupitersköpfen, indem sie von der Stirn hinaufgestrichen sind, und auf beiden Seiten bogenweis in verschiedenen Abtheilungen herunter fallen. 5) Nur ist hier viel Zierliches und Künstliches, das gleichsam sinnliches Gefallen beabsichtigt; was der rein geistigen Würde des Allvaters nicht entspricht.

---

5) Winkelmann Gesch. d. Kunst. B. IV, §. 4, B. V, §. 11, u. d. Noten.

Dem Bart, der nicht zu lang seyn darf, ist eine sanfte Bewegung, ihm sowohl, als dem Haupthaar eine glänzende Weiße, dem Gewand ein großartiger, erhabener Wurf angemessen. Die Farbe des Gewands ist wohl am schicklichsten beim Unterkleide, wenn ein solches angebracht wird, purpurroth, und beim Mantel himmelblau, allenfalls mit Sternen besät.

Die Alten bedienten sich bei Vorstellung der obersten Gottheit sinnbildlicher Andeutungen. So war z. B. der Jupiter in Creta ohne Ohren, zum Zeichen, daß er als allmächtig und allwissend der Ohren nicht bedürfe; der Jupiter des Orpheus hatte beide Geschlechter, um anzudeuten, daß er aller Menschen Schöpfer und Herr sey. Allein solche Sinnbilder, ausserdem, daß sie vieldeutig sind, wären für die reine Idee des Christenthums von Gott dem unendlichen Vater höchst unpassend.

Der Mangel alles Bildlichen kann indessen der Verirrung, der Schwärmerei mehr Vorschub geben, als das unvollkommen Bildliche, weil Vernunft und frommer Sinn diesem seine wahre Bedeutung geben, jener aber die Idee dem Spiel der Einbildung überläßt.

Auch die Bibel spricht von Gott in Bildern; sie spricht von seinem hellleuchtenden Antlitze, von seinem allsehenden Auge, von seiner allwaltenden Hand u. s. w. Sie wendet sinnbildlich die Gemüthsstimmungen des Zorns, der Rache, der Langmuth auf ihn an. Wie konnte sie anders, da sie sich in der armen Sprache der Menschen ausdrücken mußte, um von Menschen verstanden zu werden? Warum sollte nicht auch die Kunst von Gott in ihrer beredtsamen Bildersprache reden dürfen? 6) Christus

---

6) Quod Scriptura facit verbis, cur artifex non faciet signis? Thomas Waldensis, Doctrinalis. Tit. 19, cap. 155.

nennt Gott seinen und unsern Vater. Warum sollte die Kunst ihn nicht in der Gestalt eines ehrwürdigen Greisen voll Hoheit und Liebe darstellen? Wird dadurch gesagt: Gott sey ein Greis? Ist der heilige Geist deswegen eine Taube, oder eine feurige Zunge, weil er Menschen in diesen Gestalten sichtbar geworden? — Nur ein roher und unwissender Mensch kann hier das Bild mit der Sache verwechseln. Er wird es aber thun, das Bild stehe schriftlich in der Bibel, oder figürlich im Tempel. Hieraus wird indessen klar, daß die Bilder, seyen sie in der Bibel, oder Erzeugnisse der Kunst, um nicht mißverstanden zu werden, der Erklärung bedürfen. 7)

Jehova bedeutet nichts weiter, als den Ewigen und in der Seele seiner Verkünder, der Propheten, war die reinste Lichtidee des göttlichen Wesens aufgegangen. Indessen mag in den Gemälden, welche Scenen aus der theokratischen Geschichte der Israeliten darstellen, immerhin das in den heiligen Büchern des alten Bundes vorkommende Bild von Jehova, dem Führer des von Ihm auserwählten Volkes gebraucht werden; ein Bild, in welchem die alle Feinde niederdonnernde Allmacht, die jeden Ungehorsam streng bestrafende Gerechtigkeit und der Zorneifer rächender Vergeltung vorherrschend sind.

---

7) So viel gegen einige Aeusserungen angesehener Schriftsteller, z. B. G. Forsters in s. kl. Schriften, III. 306, der so weit geht, zu sagen: „Seitdem den Völkern der vier Welttheile die hohe Offenbarung: „Gott ist ein Geist" geprediqt wird, entweiht ein Bild die heilige Stätte, wo man ein geistiges Urwesen verehrt." Allerdings, wenn das Bild für das Wesen genommen wird, und nicht für einen schwachen Abriß, gleichsam die Abschattung des Unsichtbaren.

Doch bei der Schöpfungsgeschichte und bei vielen der Sündfluth vorhergehenden Ereignissen ist dieses Bild nicht anwendbar; selbst auf viele Begebenheiten der Patriarchen nicht; am wenigsten aber auf die Scenen des Evangeliums. Die Züge des göttlichen Bildes müßen mit der jedesmaligen Handlung der Gottheit übereinstimmen.

Uebrigens sollte der Zorneifer, der Unwille, die strafende Gerechtigkeit der gerechten Gottheit (in christlichen Bildern eben so gut, wie in der Antike) nicht in heftigen, die erhabene Gestalt entstellenden Bewegungen, sondern nur in einfachen, aber sprechenden einzelnen Zügen, vorzüglich in Nase und Mund ausgedrückt werden. 8)

Immerhin wird die Kunst ihr Unvermögen zur Hervorbringung eines befriedigenden Bildes von Gott dem Vater eingestehen müssen. Am offenbarsten würde dieses Unvermögen, wenn an die Kunst die Foderung ergienge: ein solches Bild einzeln und ohne besondere historische Beziehung aufzustellen. Doch eine solche Foderung wäre dem Geist des Christenthums wenig gemäß. Wohl sind die drei Personen der Gottheit in Ein Bild zusammen gestellt worden. Ein solches Bild gehört zu den symbolischen. Auch hat Raphael die erschaffende Gottheit einzeln gemalt; aber nur um die Idee des Erschaffens (es werde Licht!) zu versinnbilden. Allein man trug immer Bedenken, das einzelne Bild von Gott dem Vater, auf den Altar zu stellen; 9) wogegen der christliche Sinn mit der Aufstellung der

8) Ganz nach der Bibel. z. B. Samuel XXII. Ps. 18. 2. Sirach XXIII. Jes. LIV. 3.

9) Man sieht wohl hin und wieder, doch selten ein Bild, Gott Vater allein, blos von Engeln umgeben darstellend. Doch scheint

einzelnen Figur des göttlichen Erlösers sich wohl befreunden kann. Das Bild von Gott dem Vater steht eigentlich über den Grenzen des Kunstideals. 10)

In dem Gesichte des Vaters, wie es in Michael Angelo's Bildern erscheint, ist die Güte und Milde von dem majestätischen Ernste ganz verdrängt. Auch in den Raphaelischen Bildern ist der Ernst meistens überwiegend. Wie es scheint, getraute sich Raphael nicht, in der Darstellung des Erhabensten sich von seinem verehrten Muster, dem Michael Angelo sehr zu entfernen.

In des Letztern berühmtem Deckengemälde der sixtinischen Capelle im Vatikan ist die Schöpfung Adams, gestochen von B. G. Mantuan, von Beatricetto, von Cunego und (in der Scuóla Ital. von Hamilton), neuerlich von Cioni; sodann im Umriß, im Almanach von Rom von 1801, und in Falks kleinen Abhandlungen über Poesie und Kunst, Weimar. 1803. S. 2, genialisch dargestellt, indem hier das Leben wie in einem elektrischen Strome aus Gottes Fingerspitze in die des schon halb aufgerichteten Adams hinüberströmt. 11) Gott Vater, von Genien seiner Kräfte getragen, zeigt sich zwar mit hoher Würde, als allgewaltig, erhaben und voll Ruhe, wie Er streng und ernst durch die Welträume dahinfährt, Furcht erregend, und Strafe

mir diese Darstellung nicht zu empfehlen, und den alten Kirchensatzungen entgegen.

10) Der Kirchenrath von Trient, Sess. 25, verordnet daher: „wenn man Geschichten der Bibel malen wolle, in welchen das Bildniß Gottes vorkommt, so solle man dem Volke ja recht einprägen, daß diese Abbildungen nicht darum geschehen, als ob Gott mit körperlichen Augen gesehen, oder durch Farben und Figuren dargestellt werden könne."

11) Speth die Kunst in Italien. II. 208.

verhängend. Allein wie paßt dieses Jehova-Bild zur Darstellung der Schöpfung, des schönsten, mildesten Akts der allmächtigen Liebe, wo Er das Chaos entwirrt, die Finsterniß durch das Licht beherrscht, und wo jetzt der Mensch unschuldig, als des Schöpfers ungetrübtes Ebenbild aus seiner Hand hervorgeht? Sollte hier im Bilde Gottes nicht die Liebe des Allvaters am hellsten hervorstralen? — Der Ausdruck der Macht und des sinnvollsten Ernstes ist in Michael Angelo's schaffender Gottheit vortrefflich. Aber Erschaffen ist vorzüglich ein Werk der Liebe, und von dieser gewahrt man hier keinen Zug. Das Gleiche gilt von Buonarotti's Erschaffung des Weibes, 12) das sich mit gefaltenen Händen und demuthvoll gegen den Ewigen hinneigt, dessen erhobene Hand sie ins Daseyn gerufen. — „Unendlich erhaben, sagt mein trefflicher Freund Füßli, 13) aber furchtbar zugleich — ganz im Sinne des alten Testaments schwebt die Gottheit über uns in der sixtinischen Capelle (in der Vorstellung des letzten Gerichts). Väterlich wohlwollend, gnädig, barmherzig, Alles, was Athem hat, mit seiner Liebe umfassend, senkt sie sich hingegen zu uns herab in Raphaels Logenbildern (auch die Bibel Raphaels genannt); vollkommen im Geiste der christlichen Kirche — erscheint sie hier als Gründerin und Beschützerin des neuen Glaubens.“

In den Logen des Vatikans sehen wir nämlich Gott Vater, wie er Himmel und Erde, wie er Sonne und Mond erschafft; noch merkwürdiger ist dessen Darstellung, wie Er das Chaos ordnet, ein Alter von kraftvollem Ansehen und würdevollem

---

12) Gest. v. D. Cunego (in der Scuóla Ital. v. Hamilton) und im Umriß im Almanach von Rom v. 1801.

13) Ueber Raphaels Leben und Werke, S. 26.

Ernst, der jedoch vielleicht mehr Anstrengung zeigt, als seinem Wesen geziemt, welches Moses (I. B. I. 3.) mit den einfachen Worten: „Gott sprach, und es ward Licht" — so unübertrefflich bezeichnet. Eine leise Bewegung, ein Wink wäre hinreichend gewesen. 14) Aber von der größten Erhabenheit ist es, daß Raphaels Schöpfer mit der einen Hand die Sonne, mit der andern den Mond berührt. Gibt es einen bessern Ausdruck für die höchste Idee? Gleichfalls würdevoll erscheint hier Gott Vater wieder, wie er das Wasser vom Festen scheidet, und die Thiere erschafft; wie Er die Eva dem Adam vorstellt; ferner wie Er die ersten Menschen aus dem Paradiese verbannt (in welcher Vorstellung freilich der Ernst strafender Gerechtigkeit mit Recht vorherrscht); sodann, wie Er dem Abraham Verheissungen macht. (S. die Umrisse bei Landon Vie et Oeuvres de Raphael. I. Nro. 10, 11, 12, 13, 14, 23). In Raphaels Vorstellung: wie Gott dem Noah die Erbauung der Arche befiehlt, hat die herabschwebende Gottheit, von Engeln getragen, einen Charakter hehrer, aber doch milder Majestät.

Doch wohl nirgend hat Raphael das oberste Wesen besser abgebildet, als in seinem kleinen, aber meisterhaften Bilde: das Traumgesicht des Hesekiel (Kap. X.), gestochen von Nik. Larmessin (Receuil Crozat. I. 28), dann von Fr. Poilly, v. Maria Cosway, von Fr. Pigeot fur die Galerie de Florence, v. Wikar, II. B., und für die Galerie Fr. v.

14) Diese Bemerkung gilt auch, doch minder von dem Bilde Raphaels, vom Schöpfer in der Capelle Chigi der Kirche: Maria del Popolo zu Rom, gest. v. Nik. Dorigny (1695) und Hieronimus Blömärt (im Umriß in Landons Vie et Oeuvres de Raphael. III. Nro. 170). Die kleinen Engel um den Schöpfer sind überaus schön und anmuthig.

Filhol. III. 187, am besten von Longhi (Musée fr. IV. 2), jetzt in größerm Format von Paul Caronni und dann in Oktavo in der Freiburger Bilderbibel von Schuler, Nro. 87. Das Gesicht und die ganze Stellung des in Begleitung der vier sinnbildlichen Figuren des Evangeliums, des Stiers, des Löwen, des Adlers und des Engel=(Menschen) über den Wolken einherziehenden himmlischen Vaters ist voll übermenschlicher Hoheit und weltumfassenden Sinnes.[15] Die Bewegung im Haupthaar und Bart paßt gut zu der des Leibes, der Hände und Füße, während im Gesicht die höchste Ruhe ausgedrückt ist. Mit dem Ehrfurcht=gebietenden der großen, von einer Glorie mit Cherubsköpfen umgebenen Hauptfigur steht die naive fromme Anmuth der beiden Engelchen, auf welchen die ausgebreiteten, erhobenen Arme der Gottheit ruhen, in dem lieblichsten Contraste. Jene drei idealisch=gestalteten Thiere scheinen frohlockend Gottes Wolkensitz zu tragen, und sie sowohl, als der daneben schwebende Engel=Mensch (gleichsam der Genius der Menschheit) richten mit Inbrunst gegen ihn ihre Flügel und ihre Blicke; sie sind ganz Handlung, jeder nach seiner Weise; der Ochse und Löwe brüllen; der Adler schreit, der Engel=Mensch fühlt, und drückt seine Arme (anbetend)

15) Wenn Braun (Leben und Werke Raphaels, Wiesb. 1819, S. 124 u. 293) in der Figur der Gottheit mehr das Staunen, die Verzückung eines Propheten, als die Würde des Höchsten gewahrt, so scheint er den Ausdruck und die Geberde des unergründlichen Tiefsinns unendlicher Liebe, die huldreich auf den Genius der Menschheit herab blickt, mit den Zeichen des Staunens und der Verzückung zu verwechseln. — Einige Grundlinien zu der Weise von Raphaels Darstellung finden sich in des Camillo Boccaccino: Christus, wie er den Evangelisten erscheint. (Vidoni Pittura Cremonese, p. 49).

Vierter Abschnitt.

Jesus Christus, der Sohn Gottes.

Die Klarheit des Vaters im Angesichte des Sohnes.

Klopstock.

Gegenstand der Anbetung ist kein Bild Christi, eben so wenig, als seine leibliche Gestalt. Aber, wie diese zur Verehrung einladen und stimmen mochte, so soll es auch das Bild.

In dem Bilde Jesu, des schönsten der Menschenkinder, glänzend von ewiger Jugend 1) soll mit der sichtbarlich von ihm ausstralenden Fülle der Gottheit sich die reinste, vollendete Menschheit verschmelzen, und der das irdische Auge niederschlagende Glanz der erstern, mittelst der letztern sanftern Farben gemildert werden. Christus ist als Mensch in Menschengestalt erschienen. Bei seiner Abbildung genügt es aber nicht, die Menschengestalt über jede, die wir kennen, zu erheben; das Göttliche muß das Menschliche überstralen. Nur sehr Wenig findet hier von dem Sinnlich-Erhabenen und Schönen, das die idealischen Kunstgebilde der griechischen Götter auszeichnet, Anwendung. Der Künstler muß sich ein ganz eigenthümliches Ideal bilden, um den Messias würdig darzustellen. Hier ist das Kindliche und die Heldengröße ohne gleichen,

---

1) Ps. 44, V. 3, V. 78. Ps. 101, V. 26 — 28. Hebr. I. 9, 12.

Wenn Peter Liberi in seinem sonst schönen Bilde in St. Catharina zu Vizenza den himmlischen Vater in der Figur eines ganz nackten Greisen darstellt; so wird Jedermann das Unschickliche fühlen. (Lanzi III. 287. französische Ausgabe).

Von großer Würde ist der ewige Vater in himmlischer Glorie von Fra Bartholomeo in der Galerie zu Florenz, gestochen von Coiny.

Von Dominichino müßen wir mehrere Bilder anführen. Das eine ist gestochen von Baudet, Fr. Cherau und Nik. Tardieu. Der ewige Vater in den Wolken; den einen Arm, der sich segnend erhebt, unterstützt ein Engel; ein anderer kleiner Engel steht neben der Weltkugel, auf welcher eine Hand der Gottheit ruht. (Landon Vie et Oeuvres. I. Pl. 26).

Von demselben der ewige Vater in seiner Glorie, gestochen von J. G. Thulott und Peter Bettelini (Landon Vie et Oeuvres. III. Pl. 136).

Beide Darstellungen haben viel Erhabenes.

Sehr lobenswürdig ist auch des ewigen Vaters Darstellung in zwei andern Gemälden des Dominichino (im Pariser Museum), wo Er den ersten Menschen ihren Ungehorsam vorwirft (Genes. III. 8.), gestochen von Baudet, Fr. Cherau und Nik. Tardieu (Landon Vie et Oeuvres. I. Pl. 28 und 29). Von Engeln getragen, hat die Gottheit in Gesicht und Stellung den würdevollen Ernst, der der Handlung entspricht. Adam scheint die Schuld auf Eva, Eva auf die Schlange zu legen. Der Löwe und das Lamm ruhen noch neben einander; aber im erstern scheint etwas Grimmiges zu erwachen. (Vergl. Manuel du Muséum F. II. Nro. 14).

Unter die schönsten Köpfe des ewigen Vaters gehört der in der Vorstellung der dreieinigen Gottheit von Guido Reni,

(zu Rom in S. Trinita dei Pellegrini), gestochen von N. Dorigny. Der Blick ist erhaben, und die Züge von Güte und Milde sind mit dem Majestätischen und Ernsten harmonisch vereinigt. — Eine andere Vorstellung von Gott Vater von Guido findet sich zu Pesaro in der Hauptkirche.

In Nik. Poussins erstem Opfer Noahs nach der Sündfluth (gestochen von Jakob Frey) stralt vom Angesicht des himmlischen Vaters hohe Milde.

Erhabne, große Majestät hat der himmlische Vater über dem auffahrenden Christus, von Mengs (in der katholischen Hofkirche zu Dresden), gestochen von Stölzel. Haupthaar und Bart sind schneeweiß. Ganz befriedigt das Antlitz nicht.

Gut charakterisirt ist Er in Peter Franz Mola's Vorstellung der Dreifaltigkeit, (gestochen von C. Blömärt).

Auch in der Erschaffung Adams von Pordenone (gestochen von Olivier Gatti) hat die Figur des himmlischen Vaters viel Imponirendes.

Ferner ist nach Piazetta ein gutes Bild vom ewigen Vater, gestochen von J. M. Pitteri.

Beachtung verdient auch die Vorstellung von Gott Vater, von Fra Bartholomeo in der Kirche St. Romano zu Lukka mit den Worten: Alpha und Omega, und in Albr. Dürers Dreieinigkeit (in der kaiserlichen Galerie zu Wien), lythographirt in 13 Blättern von Julie Mihes. (Kunstblatt vom Jänner 1821. Nro. 8, S. 32).

La Hire, der Jüngere, hat den ewigen Vater auf Wolken dargestellt, den für das Heil der Menschen geopferten Sohn in den Armen haltend; darüber schwebt der heilige Geist in Gestalt einer Taube. Rings umher Engelgruppen in tiefer Betrachtung. Das Bild ist im Museum zu Lyon.

An Joh. van Eycks Vorstellung des ewigen Vaters 17) ist die prächtige päbstliche Krone, der purpurne mit Gold verbrämte Rauchmantel und der kreuzförmige kristallne Szepter, dessen mit Edelsteinen reich besetzte Spitze ein großer Saphir ziert, eben so wenig passend, als die Steifheit der Figur Lob verdient; wohl aber gebührt solches der hohen Ruhe im Gesicht, und dem ernsten, sinnvollen Blick. Das Uebrige des Gesichts hält sich streng an den von Byzanz überlieferten Typus von Christus-Bildern. Gott Vater ist daher hier kein Greis, mit herabfließendem Bart, sondern ein Mann in der Vollkraft und Lebensfülle, stehend, und mit erhobener Rechte den Segen ertheilend. (S. den Umriß in Landon's Annal. du Musée. XVII. 46).

In des oft geistvollen Manieristen Ant. Coypel Darstellung der ersten Menschen, wie ihnen, nachdem sie von der verbotenen Frucht gegessen, Gott erscheint, und ihnen die Verbannung aus dem Paradiese ankündigt, hat der in Gewitterwolken in einer Glorie erscheinende Vater ein Antlitz und eine Haltung, worin Majestät und Milde vereinigt ausgedrückt sind. Doch möchte ich der Figur mehr erhabene Einfachheit wünschen. Sie ist nicht ganz frei von dem, was an's Theatralische erinnert. Schön gestochen ist das Bild von P. Drevet, dem Sohn, in Fol., im Kleinen für die Wiener Bilderbibel, von Jak. Adam.

In einem Altarbilde, das der berühmte Canova für die Kirche seines Vaterorts Possagno gemalt hat, soll ein neues

---

17) In einem Altargemälde (die Anbetung des Lammes) in der Kirche St. Bavon zu Gent, das ursprünglich aus zwölf Tafeln bestund. S. Johanna Schopenhauer Joh. van Eyck. I. 54. ꝛc., und Waagen, S. 211 — 229. Kunstblatt 1824, Nro. 23.

Vierter Abschnitt.

Jesus Christus, der Sohn Gottes.

Die Klarheit des Vaters im Angesichte des Sohnes.

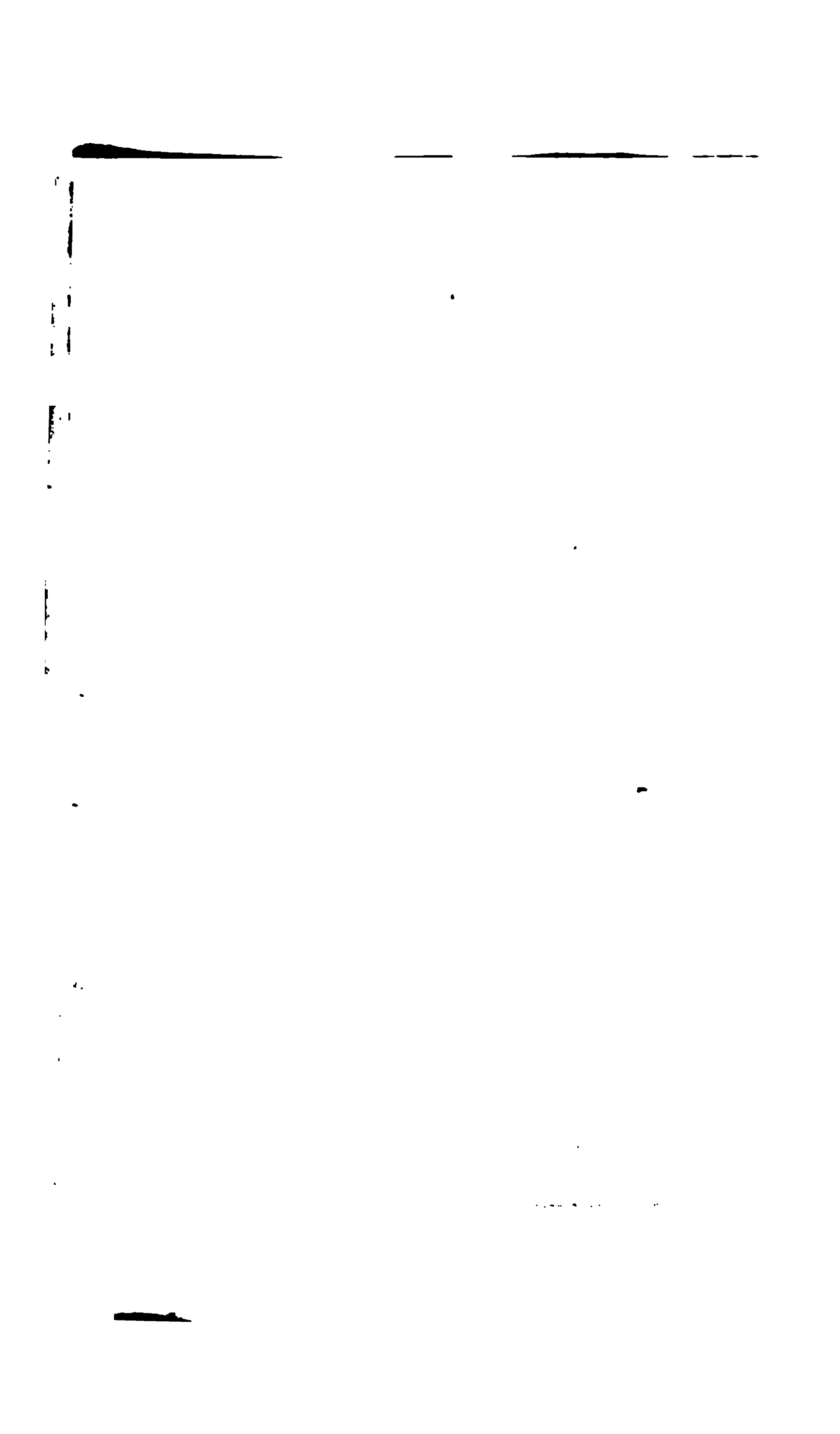
Klopstock.

Gegenstand der Anbetung ist kein Bild Christi, eben so wenig, als seine leibliche Gestalt. Aber, wie diese zur Verehrung einladen und stimmen mochte, so soll es auch das Bild.

In dem Bilde Jesu, des schönsten der Menschenkinder, glänzend von ewiger Jugend 1) soll mit der sichtbarlich von ihm ausstralenden Fülle der Gottheit sich die reinste, vollendete Menschheit verschmelzen, und der das irdische Auge niederschlagende Glanz der erstern, mittelst der letztern sanftern Farben gemildert werden. Christus ist als Mensch in Menschengestalt erschienen. Bei seiner Abbildung genügt es aber nicht, die Menschengestalt über jede, die wir kennen, zu erheben; das Göttliche muß das Menschliche überstralen. Nur sehr Wenig findet hier von dem Sinnlich-Erhabenen und Schönen, das die idealischen Kunstgebilde der griechischen Götter auszeichnet, Anwendung. Der Künstler muß sich ein ganz eigenthümliches Ideal bilden, um den Messias würdig darzustellen. Hier ist das Kindliche und die Heldengröße ohne gleichen,

---

1) Ps. 44, V. 3, V. 78. Ps. 101, V. 26—28. Hebr. I. 9, 12.





der freiwillige Knecht von Allen und der König der Könige in Einer Person vereinigt. Aber alle Vorstellungen eines allgewaltigen Herrschers und eines siegreichen Helden weichen von der Idee des göttlichen Wesens zurück, das blos aus unendlicher Liebe zu den Sterblichen sich herabläßt, um sie durch lebendiges Wort und Vorbild, Lehre und That, der Sünde und ihrem Elend zu entreissen, sie der Tugend, und eben dadurch der Seligkeit zuzuführen, und so mit Gott zu vereinigen. Der Künstler hat keinen mächtigen Fürsten dieser Welt, wie das jüdische Vorurtheil ihn sich vorbildete, noch einen Propheten, der die Menschen von der thätigen Liebe Gottes losspricht, um sie durch Gnade ohne ihr Zuthun selig zu machen, wie ihn die irdischgesinnten Christen sich vorbilden, 2) darzustellen, sondern ein erhabenes und freundliches Wesen, das vom Himmel gekommen, um die Menschen zu Nachahmern Gottes zu machen. Von dem Auge muß, wie der Herr selbst gelehrt (Matth. VI. 22.), die Heiterkeit des ganzen Leibes ausgehen; von dem lautern Lichte des Auges muß sich Licht über das ganze Aeussere verbreiten. Als jüdischer Lehrer trat der Messias auf. Göttliches lehrend und durch wundervolles Wohlthun Segen verbreitend, gieng er umher. Als solchen muß ihn der Künstler schildern. Sein ganzes Wesen muß die höchste Liebe und Zuversicht ausdrücken; es muß jedermann in die Seele sprechen: „Sehet! ich bin der, den der Vater im Himmel gesandt hat, um euch gut und selig zu machen; ich bin der Weg, das Licht und das Leben; ich bin der gute Hirt; kommt alle zu mir, die ihr beladen seyd mit Kummer und Schmerz, ich will euch erquicken; mein Reich

---

2) Vergl. Pensées de Pascal. Paris. 1761. p. 73.

ist nicht von dieser Welt, es ist nicht ausser euch, sondern in euch; wer mir nachfolgen will, der verschmähe und lasse die Welt, verläugne sich selbst, und nehme gelassen das Kreuz auf sich, lege alle Furcht ab; ich habe die Welt überwunden: der, zu dem ich wiederkehre, der Vater im Himmel wird auch euch um sich versammeln, wenn ihr, Eins mit mir, Seinen Willen erfüllet; dann wird nur Ein Hirt und Eine Heerde seyn. -

Der Charakter Christi, der in Kunstwerken so gut, als im wörtlichen Unterricht am stärksten hervorgehoben werden sollte, ist der des durchaus heiligen Stifters des unvergänglichen Reichs Gottes, welches alle Menschen umfasst, die nach Heiligkeit streben, indem sie in Gesinnung und That den Willen des Vaters im Himmel erfüllen. Vom Bilde Christi sollte demnach alles entfernt bleiben, was blos die Wirkung von Orts- und Zeitumständen, von beschränkter Einsicht und Denkart, von Erziehung oder Temperament ist. Das ruhige, aber kalte Kraftgefühl, das den schönsten antiken Götterbildern so gut ansteht, ist sehr verschieden von dem himmlischen Frieden, der über das ganze Wesen eines Christusbildes sich ergiessen soll. Eben so hat seine Heiligkeit und Würde mit der eines irdischen Königs nichts gemein. Auch seine Güte und Milde, seine Sanftmuth und Gelassenheit, sein Mitleid sind höherer Art; sie würden durch jede Beimischung eines Ausdrucks von Gefühlen oder Affekten, welche Weichlichkeit oder Schwäche verrathen, entstellt und herabgewürdigt. 3) Dem Künstler schwebe entweder die Idee des Lehrers der höchsten Weisheit vor, oder die des Erlösers vom grössten Uebel, von der

---

3) Vergl. J. Chr. A. Grohmann über Christusgemälde. Leipzig. 1794.

Knechtschaft der Sünde, oder die des Beseligers ohne Gleichen, des Fürsten des Lebens, des Lichts und des Friedens!

Die nicht zu verkennende Schwierigkeit der Darstellung eines dem Ideal Christi entsprechenden Bildes hat einige Kunstrichter verleitet, ihre Möglichkeit zu läugnen. 4) Ihr Hauptgrund ist: Der Künstler könne das Göttliche und Menschliche nicht in einem Bilde vermischen, ohne daß das eine durch das andere Abbruch leide. Dabei wurde aber nicht bedacht, daß man von dem Künstler nur verlange, daß er das Göttliche in so weit darstelle, als es in reinmenschlicher Gestalt darstellbar ist; daß die reinmenschliche Gestalt die einzige sey, in welcher das Göttliche von uns angeschaut und erkannt werden kann; daß Christus selbst, der in reinmenschlicher Gestalt auf Erden erschien, von allen Menschen verlangt, sie sollten sich nach Gottes Bild umzubilden streben, sie sollten trachten, vollkommen, wie der Vater im Himmel zu werden. Die griechischen Götterbilder erhoben sich über die Natur, wie sie in der Wirklichkeit vorkommt; warum sollte die Kunst den geistigen Ausdruck im Bilde Christi nicht zu der Idee des Göttlichen erheben können?

Auf der Stirn herrsche unbewölkte Hoheit, Ruhe und Heiterkeit; das Auge sey hell und klar, nicht funkelnd oder feurig, wie das eines irdischen Helden, ein Spiegel des Himmels, und nur mit gedämpftem Glanze von (überirdischer) Liebe stralend; um den Mund, wo in den Muskeln die edelsten und zärtlichsten Gefühle sich am beredtesten aussprechen, schwebe der Ausdruck der höchsten Milde und Freundlichkeit; sanft gescheitelt fließe das Haar am Haupte nieder, wall' es dann in kunstlosem Gelock' über dem Nacken, oder verlier' es sich am Hinterkopfe.

---

4) z. B. Forster in den Ansichten vom Niederrheine. I. 241.

Sehr richtig bemerkt Lavater (physiognomische Fragmente, S. 434): „Man frage sich bei allen vorkommenden Christusbildern nicht nur: Paßt diese Miene für den gegenwärtigen Moment? sondern allvörderst: Paßt diese Gesichtsform zu allen bekannten charakteristischen Momenten des göttlichen Sohnes, der immer zugleich Menschensohn und Messias war? — Die Miene für den Moment täuscht uns gar oft, besticht unser Urtheil für den ganzen Charakter, und wenn die Miene vorüber ist, so sehen wir nichts mehr.“

Nach den verschiedenen Altersstufen muß die Physiognomie von Christus freilich anders und näher bezeichnet werden. Doch muß die Göttlichkeit schon durch die sanften Züge des Kindes, dann durch die bestimmtern des Knaben, und endlich durch die ausgebildeten des Mannes hervorleuchten. Da Christus noch als junger Mann seine irdische Laufbahn endigte; so verbietet dem Künstler schon die Natur dieses Alters die Anwendung aller zu festen, tiefen oder an's Rauhe grenzenden Züge. Doch muß er sich auch vor aller weichlichen Schönheit oder Grazie und noch mehr vor allem Gezierten sorgfältig hüten, und selbst die große Milde und Sanftmuth des Charakters muß er stets durch einen gewissen göttlichen Ernst zu mässigen wissen.

Auch die Verschiedenheit der Lage und der Handlung, in welcher der Göttliche dargestellt wird, macht verschiedene Anfoderungen an den Künstler. Christus als Lehrer, als Tröster der Trauernden, als wohlthuender Wunderthäter, als Zurechtweiser der Pharisäer, als Kinderfreund, als Prophet, als Leidender, sind sehr verschiedene Figuren. Aber in allen den mannigfaltigen Lagen seiner irdischen Geschichte muß seine Gemüthsstimmung von allem entfernt erscheinen, was eine heftige, leidenschaftliche Bewegung

vermuthen ließe. 5) Das Göttliche, die Herkunft des himmlischen Wesens muß immer die Oberherrschaft über die sinnlichen Affizirungen behalten. Nie darf der Figur des Messias der hehre Friede fehlen, den die Welt nicht geben kann. Seine himmlische Ruhe, das Bewußtseyn seiner Gotteswürde, die Unerschütterlichkeit, die Reinheit seines Sinnes muß stets mit den Umgebungen einen auffallenden, wohlthuenden Gegensatz bilden, oder, so ferne sie sich mittheilt, hervorragend erscheinen, er mag zwischen Pharisäern oder seinen Jüngern, zwischen Hilfsbedürftigen, oder vor seinen stolzen Richtern, unter der Hosianna rufenden Menge, oder unter den trauernden Frauen, er mag als Eiferer für die Ehre seines himmlischen Vaters, indem er die Verkäufer zum Tempel hinaustreibt, oder als mit Wehmuth erfüllter Freund, da er zu seinen Jüngern sagt: es ist Einer, der mich verrathen wird, erscheinen. — Die einzelne Figur, gleichsam das Seelenbildniß des Göttlichen (abgesondert von jeder Handlung) dürfte immer die schwerste Aufgabe der Kunst seyn. Denn hier entbehrt sie des Kontrasts, wodurch sie dessen Figur in den Scenen seines Lebens, in ein so vortheilhaftes Licht hervorzuheben vermag.

Ob die Statue Christi, die bis 362 zu Cäsarea sich befand, wirklich ein getreues Bildniß war, können wir nimmer mit Gewißheit ausmitteln. Die stärksten Gründe sprechen dagegen. Es ist auch keine Zeichnung davon auf uns gelangt. 6) Von der

5) Junker hat in seiner Schrift: Christus und Maria, physiognomisch in 24 Kupferstichen vorgestellt 1791, eine malerische Charakteristik von Christus in seinen verschiedenen Lebensaltern und Verhältnissen versucht; aber seine Bemerkungen gehen nicht sehr tief, und er scheint die besten Christusköpfe gar nicht gekannt zu haben.

6) Euseb. VII, C. 18. Fleury, L. 15, §. 20.

Herkunft anderer angeblicher Original Bildnisse des Heilands ist noch weniger Zuverlässiges bekannt. 7)

Kein Evangelist, selbst nicht der Schooßjünger des Herrn berichtet uns etwas von Jesu Gestalt und Gesichtsbildung.

Vergeblich bemühte sich die Schwester des Kaisers Constantin des Großen, ein ächtes Bild Christi ausfindig zu machen. 8) Es ist dies leicht erklärbar. Die Judenchristen, die die jüdische Scheu vor Bildern beibehielten, verfertigten gewiß keine Bilder von Christus, und den Heidenchristen waren alle solche Abbildungen verhaßt, weil sie in ihnen Versuchungen zur Abgötterei sahen. Auch verwarf noch der allgemeine Kirchenrath zu Constantinopel 754 alle vom Heilande selbst oder von seinen Aposteln hergeleiteten Bilder Christi, indem er nur dasjenige, das er uns im Abendmale hinterließ, als wahrhaft anerkannte. 9)

Eine zwar alte und wie es scheint, viel verbreitete, aber durch Nichts verbürgte Sage macht von seiner Figur folgende Beschreibung: Er war wohlgebaut; dunkelhelles Haupthaar, gescheitelt, fließend, nach unten etwas kraus oder gelockt; schwarze Augbraue, nicht sehr gewölbt und nicht stets fortlaufend; klare blaue Augen, nicht schielend, noch umherschweifend; eine erhabene Nase; der Bart hellfarbig und nicht üppig; der Hals sanft geneigt, um nicht steif zu erscheinen; die Gesichtsfarbe hellbraun; die Stirne überaus heiter, nicht rund, etwas gesenkt, mit mässiger Röthe geziert. Die Miene verkündete einen verständigen Mann

---

7) S. Joh. Reiske de Imaginibus Christi. Wolfenbüttel. 1685. Vergl. Franc. Vavassoris de forma Christi liber. Parisiis. 1649.

8) Labbæi Concil. T. VII. 494.

Labbæi Concil. T. VII. p. 446. etc.

von ernsten und zugleich anmuthigen Sitten, und dem alles Unsanfte (Zornmüthige) fremd ist." 10)

Im achten, neunten und zehnten Jahrhunderte wurde Christus am Kreuze sehr oft bekleidet vorgestellt. 11) Ihm eine schöne und edle Gestalt zu geben, hätte damals wider die herrschende Meinung verstoßen. 12) Die Trullanische Kirchenversammlung zu Constantinopel von 692 hatte Can. 82 verordnet, daß Christus nur am Kreuze dargestellt werden solle. Lange Zeit wurde er noch jung und die Königsbinde um das Haupt, gebildet. Den Malern schwebte noch etwas von den Foderungen altgriechischer Kunst vor der Seele; 13) weshalb die christlichen Schriftsteller vom vierten Jahrhundert an, oft Christum mit dem jugendlichen Apoll vergleichen. Dies entsprach den Vorstellungen, welche Origines, 14) Hieronymus, 15) Chrisostomus, 16) Ambrosius, 17) Augustin 18)

---

10) Nicephori Calisti hist. Eul. L. I. C. 40. Continuator Magdeb. Cent. L. I, C. 10. Noctes christianæ Joh. Fechtii X. 359. etc. Gabler de Authentia epist. Lentuli ad Senatum. Rom. Jenæ. 1819.

11) Martene et Durand Voj. litteraire p. 137.

12) Sur la peinture moderne, vorgedruckt dem IV. Band des Musée francais. p. 49.

13) Casali de vet. christian. rit. p. 2. Bosco Roma Sotteranea. p. 551. Aringhi Roma subterr. II, C. 13. p. 48. Gore de mitrato Capite J. Christ. IV. 2. etc.

14) Contra Celsum. L. VI, C. 75, 76, 77. opp. ed Ruæei. l. 688. etc.

15) Ep. 65. ad princip., Nro. 8 u. 9, in Matth., C. 9 u. 21, in Jsaiam. I, C. 53.

16) In Matth. hom. 27, ep. 2, in Psalm. 44, C. 2.

17) De fide, L. II, C. 8.

18) In Psalm. 44, Serm. 27 u. 95.

Die vergleichende Betrachtung von Bildern Christi mag zu einiger Beurtheilung behilflich seyn, in wie weit die bildende Kunst bisher dem vollendeten Ideal nahe gekommen sey.

Zu den allerschönsten Christusköpfen gehört der von Raphael in seiner berühmten Verklärung, welcher ein besonderer Abschnitt dieser Schrift gewidmet ist. In dem Gesichte des Verklärten glaubt man den Glanz ewigen Lichts, das unaussprechlich Erhabne, den Ausdruck der Gottheit zu sehen, welche die Blicke seiner Auserwählten beseligen müssen.[31] In Raphaels Dispute hat Christi Figur in der himmlischen Glorie, etwas Göttliches im Ausdruck; es ist aber mit Milde und Erbarmung in Beziehung auf die Menschheit gemischt.

In das enthusiastische Lob, das jetzt Viele dem Christuskopfe von J. Hemmeling (in der Boisserée'schen Sammlung) spenden,[32] kann ich nicht einstimmen. Er ist ganz nach dem alten byzantinischen Typus,[33] symetrisch gebildet; allerdings ein edles, geistvolles, besonders sehr verständiges Gesicht. Wunderklar sind die Augen; jeder Theil des Gesichts hat Maaß und Verhältniß; in den Lippen liegt etwas Gütiges, Wohlwollendes, das Ganze und die Theile verkündigen einen tiefen Menschenkenner, einen verständigen, heitergesinnten, klugen, ja sogar weisen Mann; aber wo sind die Kennzeichen, daß er der Messias, die göttliche Liebe selbst ist? — Wie weit vorzüglicher sind die Raphaelischen Bilder! Einen schönen Christus in einer

---

31) In cui par vedere quel candore di luce eterna, quella sottigliezza, quell' aria di divinità, che dee beare gli occhi de' suoi eletti. Lanzi Storia pittor. Bassano 1795. I. 405.

32) Joh. Schopenhauer in ihrem Joh. van Eyck. I. 187 fg. Vergl. S. 192.

33) Dieser Ansicht ist auch Waagen Ueber H. und J. van Eyk. I. 71.

herrlichen Engels-Glorie sieht man in Raphaels Gemälde, deshalb Cinque Santi genannt, weil neben Christus Maria, die sich andachtsvoll nach ihm neigt, und Johann der Täufer, der auf ihn hinweist, sodann unten der Apostel Paulus, der, eine ernste geistvolle Figur, mit dem Schwerte dasteht, und die heilige Katharina, die jungfräulich-schön kniend hinaufblickt, sich im Gemälde zusammen befinden. Christus hat hier einen erhabenen, würdevollen und zugleich himmlisch milden Ausdruck, (gestochen ist das Bild von J. B. Massard und von Richhomme (Musée fr. V.) Der Umriß steht in Landon's Annales III. 29.)

In dem Bilde: Christus mit den zwölf Aposteln, nach Raphaels Zeichnung (von Mark Anton, in Umrissen von Marchand, und bei Landon Vie et Oeuvres V. p. 286, und schwarz von Langer), hebt der Heiland segnend die eine Hand empor, in der andern trägt er die Siegesfahne des Kreuzes; voll Ruhe und liebreich wie ein guter Hirt; das gescheitelte Haar fällt in Locken auf die Schultern herab; das Gewand einfach und gut gelegt. Diese edle Figur hat vielleicht die von Hemmeling (lithographirt von Strixner) veranlaßt. Christus hält hier gleichfalls die Siegesfahne in der Hand. Auch die Stellung ist edel, und das (jedoch zu scharfkantige) Gewand gut geworfen.

Der Christuskopf von Hanib. Caracci (Brustbild in der Galerie zu Dresden) ist ohne Zweifel das Erzeugniß eines anhaltenden Strebens nach dem Ideal. Es herrscht in dem jugendlich männlichen Kopf viel Adel, und eine ausnehmende Milde und Harmonie, womit auch das Haar von Scheitel und Bart trefflich zusammenstimmt. Alle Züge groß, aber ruhig und geordnet. Das braune Auge offen, fest und licht. Alle Linien um die Augen und den Mund voll Anmuth und Kraft. Gestochen ist das Bild von C. G. Schulze, in punktirter Manier von

Weiß in Wien. Leider ist in diesen Nachbildungen von der erhabenen Milde viel verloren gegangen. Es ist aber ein neuer Kupferstich von Scriven (bei Artaria in Mannheim) erschienen, der dem Urbilde etwas näher kommt.

Von dem vortrefflichen Christusbild von Danneker, (gestochen von M. Eßlinger,34) wird der Abschnitt von den Meisterwerken christlicher Bildhauerei ausführlich reden. Es ist ein Ideal göttlicher Milde und Würde des liebevollsten göttlichen Lehrers.

Der von Heinr. Goltzius gestochene Kopf Christi im Profil gehört wohl auch zu den allerschönsten. (Füßli. K. IV. S. 77.)

Edel an Gestalt, in Stellung, Geberde und Ausdruck ist der kolossale Christus, als Lehrer der Welt dargestellt, von Boccaccio Boccacino, geätzt von Garavaglia (Vidoni pittura Cremonese 1824, p. 33), welchen schon Vasari gelobt. In sitzender Stellung, in einer Glorie von Stralen hält er mit der linken Hand ein offenes Buch auf das Knie gestützt, und deutet mit der Rechten nach oben. Sein Gesicht hat einen Ausdruck geistvoller erhabener Ruhe mit dem Bewußtseyn eines höhern Berufs. Das Gewand ist einfach, und der Hoheit der Figur angemessen. Vollendetes Kunstideal ist jedoch dieser Christus noch lange nicht.

Würdevoll, auf das Reich des Vaters hinweisend, ist die Figur des Heilands der Welt von Fra Bartholomeo, gestochen von F. Calendi (Musée fr. III. 12), und von Dambrun (Galerie Fr. v. Filhol. VII. 476). Er steht gleichsam als Statue auf einem Fußgestell, einen Stab haltend, der mit einer

34) Noch immer wird ein guter Kupferstich der ganzen Figur mit Sehnsucht erwartet. Man begnüge sich demnach vorerst mit dem beiliegenden Brustbilde.

Weltkugel und einem Kreuz endigt, mit der Rechten aufwärts deutend, und blickt auf die vier Evangelisten herab, die mit Aufmerksamkeit und Begeisterung unten stehen.

Dem Leonardo da Vinci schwebte bei seinen Christusköpfen das Ideal der größten Milde vor. Ausser dem vortrefflichen Christuskopf in seinem berühmten Abendmal haben wir von diesem Meister den Christuskopf von großer männlicher Schönheit in der fürstlich Lichtensteinischen Galerie zu Wien, (Winkelmann Geschichte der Kunst V. K. I. §. 44), und das Brustbild von Christus (en Medaillon mit der Umschrift: Christus, rex venit in pace, et Deus homo factus est), sehr schön gestochen von Anton Conte in Mailand. Es ist ein höchst mildes, edles und geistvolles Profil. Sehr ähnlich ist das Profil, das Fleischmann zu Nürnberg gestochen. Ferner der Salvator mundi mit der Weltkugel, (im Pariser Museum), geätzt von W. Holler, sodann das Bild, gestochen in punktirter Manier und illuminirt von V. R. Grüner in Fol. mit der Ueberschrift: Ego sum lux mundi. Milde und Geist sind hier in hohem Grad vereinigt. Das ganze Gesicht spricht Gewißheit und Zuversicht aus, und flößt sie ein. Die Züge sind sehr regelmäßig; der zierlichen Legung der Haare, besonders um den Mund und am Bart könnte man freilich zu viele Sorgfalt vorwerfen. Daß aber der Meister dem Idealischen nachgestrebt, ist nicht zu verkennen. — Sehr geistvoll ist auch der Christus (Halbfigur) von Leonardo da Vinci, gestochen von Raphael Morghen. Es ist der Menschheit Lehrer. Der Ausdruck ist der von hehrer Ueberzeugung und von liebreicher Milde, die die Zuhörer für das Himmlische gewinnen will. Auch das schön gescheitelte Haupthaar und die Stellung sind vortrefflich. Diese Halbfigur ist aus Leonardo da Vinci's größerm Gemälde, das Christum unter

den Pharisäern und Schriftgelehrten nach Matth. XXII. 37. vorstellt, genommen ꝛc., welches unter andern Joh. Leonetti 1799 gestochen. Die Unterschrift im Morghenschen Stich: Tres sunt, qui testimonium dant in Cœlo, aus dem ersten Briefe Johannes V. 7, würde in dem Munde des Apostels passen. Hier aber spricht der Heiland: Du sollst Gott von ganzem Herzen ꝛc. lieben! 35)

Man hat auch Bilder, wo der Erlöser auf Wolken von den Symbolen der vier Evangelisten getragen wird; ähnlich dem berühmten Bilde des himmlischen Vaters von Raphael. Ein solches Bild von Jak. Francia (lithographirt von F. Piloti) enthält die königliche Galerie in München. Hier sind nebst jenen Symbolen noch zwei an Schultern und Füßen (?) geflügelte Engel die Träger. Irre ich nicht, so existirt ein solches Bild auch von Nik. Poussin. Mir scheint aber diese Darstellung für sich selbst nicht recht passend.

Von Andr. del Sarto sieht man ein schönes Bild an dem Tabernakel der Frauenkapelle All' Anuntiata zu Florenz. In den Zügen dieses Christuskopfs vereint sich viele Würde und Milde, in seinen Blicken liegt viel Geist und Gefühl (Quandts Streifereien im Gebiete der Kunst. III. 156.)

Ein Christuskopf von Albr. Dürer (im Steindruck von Vandiren und von Vendorin 1820) hat den Ausdruck erhabner Ruhe mit menschlicher Würde. Das byzantinische Ideal liegt zum Grunde. Ein symetrisches, etwas länglichtes Oval. Zierlich herabfließendes Haupthaar, so auch das Haar überm

---

35) Von dem Bildnisse Christi des Juanes in der Kapelle des heiligen Petrus zu Valenzia ist mir kein Kupferstich bekannt; das Bild wird von Palomino (S. 40) ausnehmend gerühmt. Gleiches Lob ertheilt er (S. 181) einem Bilde von Anton Pereda in einer Kapelle der Kirche der Kapuzinerinnen zu Madrid.

Mund und am Kinn; klares, ziemlich durchdringendes Auge; sanft gewölbte Stirn; Nase und Mund auf liebreiches Gefühl deutend.

Der Christus (ein Brustbild) von Titian (im Pariser Museum, Landon's Annales XIV. 51), hat große Würde und Milde; die Weisheit stralt von der Stirne, und der Mund verkündet Güte und Sanftmuth. Das gleiche gilt von Titians Salvator mundi (in der kaiserlichen Galerie zu Wien) der Ausdruck ist erhabne Sanftmuth.

Auch an dem lehrenden Heiland von Titian (in der Sammlung von Gr. Benzel-Sternau) ist Alles mit größter Sorgfalt behandelt. Der Blick ist voll Ruhe und göttlicher Milde; die Stirn edel und heiter. Der aufwärts gerichtete Zeigefinger deutet auf des Menschen höheres Ziel.

Titians Erlöser, im Palaste der Cornari zu Venedig, die rechte Hand zum Segnen aufgehoben, in der linken die Weltkugel mit dem Kreuze. Das Auge ist mild; aber etwas matt. Die Stirne zu glatt. In Nase und Mund liegt Ausdruck hoher Liebe (Maier Beschreibung von Venedig. I 386.)

Einer der geistreichsten und mildesten Christusköpfe ist der von Titian in seinem Bilde vom Zinsgroschen. Davon später!

Der Christuskopf von Guido Reni, gestochen von R. Nanteuil (im Steindruck von F. Piloti) hat einen Ausdruck menschenfreundlicher Würde; das Bewußtseyn der Gottheit erscheint hier, mit Wehmuth über der Menschheit tiefen Verfall gemischt.

Hofstetter (Nachrichten von Kunstsachen II. 73) schreibt einen Salvator mundi zu Padua im Hause Camillo dem Guido zu. Er sagt von dem Bilde: „Heiterkeit der Seele, sanfte Geistigkeit, Wohlwollen, Menschenliebe leuchtet von den schönen, wahren, kraftvollen Formen, vom herrlichen Auge, von der schönen Wölbung

der Stirne, von dem wallenden Haupthaar, und von der geistvollen Wendung des Nackens. Dies Urtheil bestätigt Maier in der Beschreibung von Venedig. III. 146.

Der Mittler zwischen Gott und den Menschen von J. Bergler (gestochen von Jak. Adam für die Wiener Bilderbibel) hat viel Würde in Gesicht und Stellung. Doch wäre dem Gesicht ein bestimmterer Ausdruck sanft herablassender Liebe zu wünschen.

Besondere Beachtung gebührt dem Bild von Carlo Dolce: Christus in einer Glorie auf Wolken, vor ihm in Gewölk die Weltkugel, über der ein Kreuzchen steht. Er hält die Rechte gleichsam segnend empor, und zeigt mit der andern auf die Wunde an der Brust. Aus den Wundmalen der Hände und der Brust strömen anstatt des Bluts Lichtstralen. Dadurch soll wahrscheinlich angedeutet werden, daß dem Leiden Christi die Erleuchtung und Beseligung der Welt entflossen sey. Das Bild hat die Unterschrift: Sic Deus dilexit mundum. Es ist ungemein schön gestochen von Raphael Morghen, (nach ihm von Schwertgeburth für das Taschenbuch zum geselligen Vergnügen. Leipzig. 1823.) Dem Ausdruck im Gesicht fehlt es nicht an einem ausnehmenden Grad von edler Sanftmuth und von hingebender Liebe. Auch das Haupthaar ist sanft herabfließend. Gesicht, Stellung und Geberde scheinen zu sagen: Unendlich ist meine Liebe zu euch!

Noch verdienen hier folgende Christusköpfe bemerkt zu werden:

Der Heiland mit der Weltkugel von Israel v. Mechlen in der königlichen Galerie zu München, (nach Mannlich, Nro. 92.) Ein edles, mildes, geistvolles Gesicht.

Christus, der seine offene Seite zeigt, von Franzeschini (Volterano), von ihm selbst radirt, S. Museo Fior. III. 93.

Ein Brustbild des Erlösers (in Steindruck zu München

von einem Ungenannten, mit der Unterschrift: So groß ist die Liebe Gottes, Joh. III. 16.)

Ein Salvator von Andr. Sirani (Schule des Guido) zu Bologna; ein Bild von großer Anmuth (Hofstätter II.)

Ein Brustbild des Erlösers mit aufgehobener Hand, um zu segnen von Benedetto Lutti (in der Dresdner Galerie II. 153.)

Das Christusbild in Lavaters Phisiognomischen Fragm. I. 449.

Ein Christuskopf, gestochen von R. Brichet nach einem alten Bilde, das ohne Grund, für ein wahres Ebenbild ausgegeben wird. Dieses Profil hat etwas Einfach-Geistreiches und Mildes.

Ein Christuskopf von Werner in Lavaters Phisiognomischen Fragm. I. 91, hat viel Schlichtes, Gutmüthiges, Vertrauen Einflössendes; aber mehr nicht.

Das Bildniß Christi, das in der Bilderbibel oder dem Leben Jesu rc. von Carl Schleich dem ältern (München 1820) voransteht, hat einen schönen Ausdruck von Milde, Liebe, erhabener Ruhe und Zuversicht.

Christus in einer Glorie von Ludw. Caracci, gestochen von Ant. Lorenzini.

Le Sauveur du monde v. Stella, gestochen von Seb. Jg. Klauber.

Ein Brustbild nach Chery, punktirt von Bertrandi. Geistreich, aber nichts Göttliches.

Auch Raph. Mengs, in Allem nach dem Ideal strebend, hat sich an Christusköpfen versucht. Den einen gestochen von Lips, hat Lavater seiner Phisiognomik (IV. 447) einverleibt; ein regelmäßiges Gesicht, mit dem Ausdruck von Ruhe, Sanftmuth und Güte; aber zu elegant, dagegen zu wenig erhaben. Ein heller

und reiner Geist spricht aus dem Gesichte, aber weder die Gottheit, noch ihr Wesen, die allmächtige Liebe. Der andere (ein Brustbild) im Besitz des Herrn v. Braun in Wien, gestochen von F. John für das Taschenbuch Aglaja, (Wien 1822), hat viel Mildes, Ruhiges und Erhaben-Freundliches. Aber im Ausdruck des höhern Geistigen steht er doch weit unter dem Kopf von Hanib. Caracci, der doch wohl dabei Mengsen vorgeschwebt hat.

Auch Gerh. Kügelgen hat eine Darstellung Christi, wie er spricht: Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben, versucht. (S. den Umriß in seinem Leben von Hasse 1824). Die Gesichtsbildung ist edel; der Ausdruck aber nicht bedeutend genug. In den Haarlocken und den Falten des Gewandes zu viel Geziertes, zu wenig Einfachheit.

Von Paul Veronese: Christus, der triumphirend über Wolken daher schwebt, umgeben von einer Glorie mit musizirenden Engeln. Unter ihm sitzen Petrus und Paulus auf Wolken mit Bewunderung aufwärts blickend. Gestochen von M. Lasne.

Der Heiland (Halbfigur) Salvator mundi, gestochen von Amiconi.

Ein Christuskopf (aus einem Gemälde vom Gebete im Oelgarten), wahrscheinlich nach Carlo Dolce, im Steindruck von Hertrich hat den Ausdruck des tiefsten Seelenleidens. (Die besten Bilder: Ecce homo, werden später im Abschnitt 22 angeführt werden.)

Im Brustbilde des Weltheilands von Karl Lebrün, noch neuerlich gestochen von Eßlinger, fehlt es dem Kopf neben großer Sanftheit und liebendem Wohlwollen ganz an göttlicher Kraft und Erhabenheit, das mens divinior.

Der Heiland mit der Unterschrift: Salvator mundi von

Brouwne, gestochen von J. M. Ardell ist mir nur dem Namen noch bekannt. 36)

Diesen Darstellungen füge ich die Aufzählung noch einiger andern bei, die die Figur Christi, einzeln als Jüngling, oder Knaben oder Kind darstellen.

Ein Christus als Jüngling in innigem Gebet, in Steindruck von Gröger nach seiner Erfindung.

Von Leonardo da Vinci ist ein geistvolles Brustbild des Knaben Jesu in der königlichen (ehemals giustinianischen Galerie) zu Berlin. Das Haupt ist umstralt, und langes Haar fällt von ihm herab.

Der gute Hirt von Barth. Murillo, gestochen von Major und von Heath (Landon Choix de tableaux I.) Christus ist als Knabe vorgestellt, der im Feld auf einem Steine sitzt. Sein Gesicht, von Lichtglanz umstralt, ist von ausnehmender Anmuth. Mit inniger, reiner Andacht ist es zum Himmel gerichtet; die eine Hand hält einen Hirtenstab, die andere berührt liebreich eines der Schafe. Das Bild steht jetzt im Museum zu Madrid. (S. M. J. Quin's Besuch in Spanien 1822 rc., aus dem Englischen, Braunschweig 1824, S. 271.) Ein ähnliches Bild enthält die Galerie des Herzogs von Leuchtenberg zu München. Wir erwähnen hier auch des guten Hirten, der ein Schäfchen auf dem Rücken trägt, von Ph. Champagne (in dem K. Museum zu Tours). Zeichnung und Kolorit sind sehr gut. Im Gesichte des Erlösers ist edle Freude ausgedrückt mit einer Mischung lieblicher Sorgfalt. Ideales hat jedoch dieses Gesicht nichts.

---

36) Von Malern studirt zu werden verdienen: Benj. West's Studies of large heads from his grand picture of Christ rejected, in punktirter Manier gestochen von Scrives. (Preis 18 fl.)

Das Jesuskind des Anton Amato in Banco dei Poveri zu Neapel wird als bewunderungswürdig gerühmt. (Lanzi französische Ausgabe. II. 379.)

Jesus, als Hirtenknabe, eine Dornenkrone in seiner Hand betrachtend, von Murillo (schön gestochen von R. Strange), ist sehr ansprechend. Desgleichen: das Jesuskind in einer Landschaft liegend, betrachtet das Kreuz, das ihm drei Engel aus den Wolken bringen von Fr. Albani, gestochen von J. Audran. Ferner das Kind Jesu auf einem Strohbettchen liegend, breitet aufwärts die Hände aus, von Dominichino (ein Oval, gestochen von R. Strange und von R. Earlom (Landon Vie et Oeuvres I. Pl. 46.)

Der Knabe Jesus, der auf dem Kreuze schlummert; von Guido Reni (in der fürstlich lichtensteinischen Galerie zu Wien), gestochen von Gaetano Gandolfi, ist eine, noch von mehrern andern schön ausgeführte Idee. Dahin gehört das auf dem Kreuze schlafende Kind Jesu von Titian (in der Gemälde-Sammlung des Gr. v. Arundel); reiner und zarter Ausdruck des Friedens kindlicher Unschuld; von Fr. Albano, gestochen von J. Masquelliers voll Anmuth. (Tableaux de Florence I. 2. Schöner Ausdruck kindlicher Unschuld und Reinheit voll friedlicher Ruhe. Die Gegend ist ernst und wild; im Hintergrund sieht man eine Stadt). 37) Das von van Dyck, gestochen von J. Volpato; das von Christoph Allori, gestochen von Bettelini.

Ein Christusknabe von Andr. Mantegna (in einem

---

37) Comme le calme dans ce visage fait sentir que l'amour divin n'a rien á craindre de la douleur ni de la mort! sagt über dieses Bild Mad. de Stael in der Corinne I. 319.

Schrank aufbewahrt in der Kirche St. Zeno zu Verona) hebt segnend die Hand empor. Er steht aufrecht in einer Glorie, ein Schleier geht um den Arm und die Scham. Welche Freiheit und Festigkeit, ruft ein Beschauer (Thiersch Reisen I. 75) in Zeichnung und Stellung, welche Anmuth und Hoheit des Gesichts und diese Frische und Natur in der Behandlung des Nackten! —

Das Jesuskind, das den Knaben Johannes umarmt von van Dyk, gestochen von Arnold de Jode und von Th. Burke. Ein freundlich ansprechendes Bild.

Der Redemptor Mundi von Pitteri. Der Kopf eines Knaben von zwölf bis vierzehn Jahren, rund, regelmäßig, geistverkündend; aber ohne sichtbare Spur des Göttlichen.

Jesus als Knabe, mehrere Rosen auf der Brust, von Carlo Dolce (in der Galerie zu München). Schöne Kindes-Einfalt und Unschuld, mit höchst lieblichem und edelm Ausdruck. Das Bild ist schön gestochen von Karcher, noch besser aber im Kleinen von Raph. Morghen mit der Unterschrift: Salvator mundi; auch gut lithographirt von Dohmen.

Der Knabe Jesus unbekleidet, mit dem Kreuze, das er oben mit der Rechten und mehr unten auch mit der Linken umfaßt; von Guido Reni (in St. Salvator zu Bologna). Tief in die Gedanken seines künftigen Leidens versenkt, hat er zugleich die Miene der größten Menschenfreundlichkeit. (Hofstätter Nachr. II. 148).

Das Kind Jesu auf Wolken sitzend, den linken Fuß auf die Weltkugel gestellt. Von Andreas del Sarto in der guistinianischen Galerie zu Berlin. Im Hinterg und eine Glorie, oben mit Cherubsköpfen.

Das Kind Jesu von Carl Maratti mit der Aufschrift:

der durch das Anschauen Gottes beseligten Geister. Es walte hier die größte Harmonie ohne alle Verwirrung, und das Auge des Betrachters erquicke der ungestörte Anblick der Blüthe jeder sittlichen und geistigen Schönheit im freudigen, liebevollen Verein um die Sonne des Weltalls, um Gott!

Je näher sich hier der Künstler dem Sinn der göttlichen Offenbarungen 2) anschließt, desto besser; desto weniger geräth er in Gefahr zu verirren und auszuschweifen. In vieler Hinsicht befriedigend ist die Darstellung Raphaels in seinem berühmten Wandgemälde: die Disputa, oder der Streit über das Sakrament des Altars benannt, gestochen von Volpato. „Der Schleier, der den dritten Himmel verhüllt, ist weggezogen; der ewige Vater erscheint in sichtbarer Gestalt; sein Glanz, von Haupt und Brust ausgehend, stralt durch alle Himmelsräume; Cherubime und Seraphime umgeben Ihn, in Ehrfurcht ausdrückender Entfernung und Geberde. Mit einer Hand hält er die Erdkugel, mit der andern segnet er sie. Unter Ihm sitzt der Sohn (schriftmäßiger wäre es: Ihm zur Rechten), der sich mit ausgestreckten Händen und einer Miene voll Mitleid und Huld der erlösten Menschheit anzunehmen scheint, weiter unten zeigt sich der erleuchtende Geist in Taubengestalt. An des Welterlösers Seite, doch etwas tiefer, erblickt man seine Mutter, eine edle Gestalt; sie betet Ihn an; an der andern Seite Johannes

2) z. B. Offenbarung VII. 15, 16, 17. XXI. In der letztern Stelle wird der Aufenthalt der Seligen, ein erherrlichen Stadt verglichen, welches Bild (so sehr es der Juden sinnlichen Begriffen zusagte) sich doch zur malerischen Darstellung wenig eignet. Vergl. Hebr. XII. 22. Tim. IV. 18. Matth. XVI. 27. Joh. XVII. 28.

den Täufer, der auf Ihn als den Welterlöser hinweist. Im Himmel der Seligen sieht man Patriarchen, Propheten, Apostel, Evangelisten und Märtyrer, alle sehr kenntlich bezeichnet, alle vom höchsten Licht erhellt, entzückt, begeistert und beseligt, alle theilnehmend an Gottes Herrlichkeit. Unter ihnen erscheint Adam, von den Flecken seines Falles gereinigt.“ 3) Diese Anordnung ist einfach und groß gedacht; es herrscht durchaus erhabene Ruhe und Seligkeit; alles wie aufgelöst in — Gott. Die Stufenordnung der Seligen ist bewunderungswürdig; der übrige Raum voll der Genien und des Lichts. Uebrigens erinnert in den einzelnen Figuren noch Vieles an die schönste Zeit des Perugino, was die Anordnung und Symetrie des Ganzen betrifft, an Orgagna's letztes Gericht. 4)

Hiernächst sind ein Paar Darstellungen von Correggio vorzüglich berühmt. Zuvörderst die an der Kuppel der Kirche St. Johann zu Parma. Christus sitzt in einer Glorie, umgeben von Engeln (gestochen in 11 Blättern von J. M. Giovanni; im Umriß in Landon's Oeuvres du Corrége 29 — 39). Das Colorit ist durch die Zeit sehr geschwächt. Vieles Einzelne ist auch weniger vollkommen, als das Ganze, dessen Anordnung und Effekt, besonders wie er ursprünglich gewesen seyn muß, großes Lob verdienen. Die Figuren sind jedoch so kolossal, daß sie, von unten gesehen, mehr als natürliche Größe haben. (Vergl. Füßli kritisches Verzeichniß, II. 39.)

In der Galerie Marescalchi zu Bologna sah ich ein

---

3) Vergl. W. Roscoes Leben und Regierung Leo. X. B. III. S. 387. G. P. Bellori Descrizione delle imagini dipinte da Raphaelo d'Urbino nel Vaticano. Roma. 1821. p. 11. etc.

4) Quatremère de Quinci Hist. de Raphael. p. 56.

der durch das Anschauen Gottes beseligten Geister. Es walte hier die größte Harmonie ohne alle Verwirrung, und das Auge des Betrachters erquicke der ungestörte Anblick der Blüthe jeder sittlichen und geistigen Schönheit im freudigen, liebevollen Verein um die Sonne des Weltalls, um Gott!

Je näher sich hier der Künstler dem Sinn der göttlichen Offenbarungen 2) anschließt, desto besser; desto weniger geräth er in Gefahr zu verirren und auszuschweifen. In vieler Hinsicht befriedigend ist die Darstellung Raphaels in seinem berühmten Wandgemälde: die Disputa, oder der Streit über das Sakrament des Altars benannt, gestochen von Volpato. „Der Schleier, der den dritten Himmel verhüllt, ist weggezogen; der ewige Vater erscheint in sichtbarer Gestalt; sein Glanz, von Haupt und Brust ausgehend, stralt durch alle Himmelsräume; Cherubime und Seraphime umgeben Ihn, in Ehrfurcht ausdrückender Entfernung und Geberde. Mit einer Hand hält er die Erdkugel, mit der andern segnet er sie. Unter Ihm sitzt der Sohn (schriftmäßiger wäre es: Ihm zur Rechten), der sich mit ausgestreckten Händen und einer Miene voll Mitleid und Huld der erlösten Menschheit anzunehmen scheint, weiter unten zeigt sich der erleuchtende Geist in Taubengestalt. An des Welterlösers Seite, doch etwas tiefer, erblickt man seine Mutter, eine edle Gestalt; sie betet Ihn an; an der andern Seite Johannes

---

2) z. B. Offenbarung VII. 15, 16, 17. XXI. In der letztern Stelle wird der Aufenthalt der Seligen, ein erherrlichen Stadt verglichen, welches Bild (so sehr es der Juden sinnlichen Begriffen zusagte) sich doch zur malerischen Darstellung wenig eignet. Vergl. Hebr. XII. 22. Tim. IV. 18. Matth. XVI. 27. Joh. XVII. 28.

den Täufer, der auf Ihn als den Welterlöser hinweist. Im Himmel der Seligen sieht man Patriarchen, Propheten, Apostel, Evangelisten und Märtyrer, alle sehr kenntlich bezeichnet, alle vom höchsten Licht erhellt, entzückt, begeistert und beseligt, alle theilnehmend an Gottes Herrlichkeit. Unter ihnen erscheint Adam, von den Flecken seines Falles gereinigt." 3) Diese Anordnung ist einfach und groß gedacht; es herrscht durchaus erhabene Ruhe und Seligkeit; alles wie aufgelöst in — Gott. Die Stufenordnung der Seligen ist bewunderungswürdig; der übrige Raum voll der Genien und des Lichts. Uebrigens erinnert in den einzelnen Figuren noch Vieles an die schönste Zeit des Perugino, was die Anordnung und Symetrie des Ganzen betrifft, an Orgagna's letztes Gericht. 4)

Hiernächst sind ein Paar Darstellungen von Correggio vorzüglich berühmt. Zuvörderst die an der Kuppel der Kirche St. Johann zu Parma. Christus sitzt in einer Glorie, umgeben von Engeln (gestochen in 11 Blättern von J. M. Giovanni; im Umriß in Landon's Oeuvres du Corrége 29 — 39). Das Colorit ist durch die Zeit sehr geschwächt. Vieles Einzelne ist auch weniger vollkommen, als das Ganze, dessen Anordnung und Effekt, besonders wie er ursprünglich gewesen seyn muß, großes Lob verdienen. Die Figuren sind jedoch so kolossal, daß sie, von unten gesehen, mehr als natürliche Größe haben. (Vergl. Füßli kritisches Verzeichniß, II. 39.)

In der Galerie Marescalchi zu Bologna sah ich ein

---

3) Vergl. W. Roscoes Leben und Regierung Leo. X. B. III. S. 387. G. P. Bellori Descrizione delle imagini dipinte da Raphaelo d'Urbino nel Vaticano. Roma. 1821. p. 11. etc.

4) Quatremère de Quinci Hist. de Raphael. p. 56.

Oelgemälde von Correggio, das man, obgleich es trefflich ausgeführt ist, doch für ein Studium zu jenem Platfond halten könnte. Es zeigt Christus, als Weltheiland, nur den untern Theil des Leibes in ein faltiges weisses Gewand geschlagen, im Uebrigen unbekleidet, auf einer Wolke sitzend, von Engeln getragen, das Gesicht voll ruhiger Hoheit und liebreicher Milde, mit sanft wehendem Hauptbaar, die Hände zum Segnen ausbreitend, verklärt in hellem Lichte, das um ihn ausgegossen ist. Der Hintergrund ist ganz Licht; also Licht auf Licht; das Gewand Christi glänzend wie Schnee. Die Engel voll Anmuth. Das ganze Bild versinnlicht die Worte: „Ich bin das Licht und das Leben.“ — 5)

An der Kuppel der Domkirche zu Parma hat Correggio die Erhöhung Mariens vorgestellt. Christus kommt ihr entgegen (die Verkürzung seiner Figur, obgleich auf die Ferne berechnet, ist doch etwas gewaltsam) in einer Glorie. Maria wird von vielen Engeln getragen, wovon einige ihr Kleid anfassen, andere auf verschiedenen Instrumenten spielen, warum nicht lieber blos singen? 6) Tiefer herab sind viele Heilige beiden Geschlechts. Alles ist ausnehmend schön geordnet, in freudiger, anmuthsvoller Bewegung und voll holden Wesens. Ein himmlischer Glanz stralt von allen Gesichtern. Das Ganze muß von einem großen Effekt gewesen seyn, als die Malerei

---

5) Vergl. Thiersch, Schorns und Anderer Reisen in Italien. Leipzig. 1825. I. 360.

6) In den alten slavischen Kirchen in Illyrien haben die hölzernen Engel Dudelsäcke in den Händen, weil dieses Instrument beim Volke das beliebteste ist. (S. die illyrischen Provinzen und ihre Einwohner. Wien. 1812. S. 176).

noch nicht so sehr gelitten. (S. Mengs Werke III. 134. u. fg. Vergl. Lanzi französische Ausgabe III. 455.) — J. B. Vanni hat das Ganze auf einem großen Blatt radirt; die einzelnen Theile auf dreizehn besondern Blättern (Füßli kritisches Verzeichniß II. 41 — 44. S. auch die Umrisse in Landon's Oeuvres, 40 — 54.) Im Kleinen ist die Idee Correggio's in einem Gemälde von Hanib. Caracci ausgeführt in der Galerie Borghese. (S. Ramdohr I. 308. Orloff Essai II. 236. 7)

---

7) Allerdings hat auch Correggio hier viel zu viel dem Ruhm überwundener Schwierigkeiten in anatomischen Darstellungen geopfert. Doch ward mit großem Unrecht das Ganze ein verworrenes Gewimmel und spottweis ein Fricassée von Fröschen genannt. (S. Van der Hagen Briefe in die Heimath II. 34). Nur durch einzelne Parthien wird dies Urtheil entschuldigt. (S. Landon Pl. 52). Es bedarf aber freilich eines scharfen Auges und eine längere Betrachtung, um das Einzelne gehörig aufzufassen, und auch um den Eindruck des Ganzen, den der Meister beabsichtigte, habhaft zu werden. Dies ist indessen bei allen hohen Kuppelgemälden der Fall. Les objets qu'on ne voit que de loin, n'ont pas besoin d'être bien terminés; les détails y deviennent inutiles; l'ordonnance générale, le choix heureux des principales lignes, les éffets bien décidés de couleur et de lumière y sont seuls essentiels: il faut que les yeux soient seduits au premier aspect; dailleurs, des figures en l'air, melées avec des ornemens de stuc, avec des paysages dans les nues; cette foule d'objets créés pour amuser les yeux, sons des rêves de l'imaginations; et ce que l'on voit en revant, peut bien ne pas ressembler exactement à ce qui s'offre tous les jours à nos regards: la fausseté même devient là presqu'une vérité, puisque nous savons bien que nous devons n'y voir que des choses extraordinaires. Taillasson in seinen Observations sur quelques grands peintres p. 283. macht diese Bemerkung auf Veranlassung der Fresken des Peter von Cortona.

Kuppelgemälde zu Val de Grace (worüber Moliere das Gedi La Gloire de Val de Grace verfaßte). Man sieht hier in stral Herrlichkeit zahlreiche Gruppen von Propheten, Märtyrern, ligen Jungfrauen und Bekennern des Glaubens. (Fiori III. 188).

„Laut vom Jubel ertönt, Himmel! dein Sterngewölb.
Aller Heiligen Preis singen die Engel Gott.
Wir, vom Vaterland fern, stimmen dem Jubel bei
Mit der Sehnsucht gedämpftem Ton."

Sechster Abschnitt.

Madonna mit dem Kinde.

Holder stralet das Auge dir,
Süße Mutter, im Glanz himmlischer Freude, wenn
Auf den rosigen Knaben du
Niederblickest, und Ihn leise dem Herzen nahst.
Zarter schlingen sich Blum' und Stamm
Nicht zusammen, wie du, Kind an der Mutter Blick,
Wie die Mutter an deinem Blick
Hängt, und trinket in ihm Athem der Seligkeit. 1)

---

1) Balde übersetzt von Herder.



In dem Ideale der Madonna vereinigt sich die reinste Jungfräulichkeit, mit der schönsten Würde einer Mutter, und welcher Mutter! — der Mutter des ewigen Sohnes vom ewigen Vater. Also mit der sanften, friedlichen Holdseligkeit der lautersten himmlischen Unschuld muß hier zugleich das innigste zarte Gefühl einer liebenden Mutter verschmolzen erscheinen, und beides durch das stillheitre Bewußtseyn des göttlichen Wesens und der hohen Bestimmung ihres Sohnes, durch dessen zarte Kindeshülle die Kunst in mancherlei Abstufungen das Göttliche durchschimmernd sich offenbaren läßt, über das blos Reinmenschliche durch Vergeistigung erhoben werden.

Gibt es, fragt Herder, 2) eine sittlichere Grazie als im Gemälde der mütterlichen Liebe, verschmolzen mit jungfräulicher Unschuld?

„So trat, sagt er anderswo 3) die gebenedeite Jungfrau, die Mutter des Weltheilands in einer eigenen Idee hervor, zu der ihr die griechischen Musen nicht halfen. Der Gruß des Engels half ihr dazu, der sie die Holdselige, die Gottesgeliebte; ihre eigene Demuth half ihr dazu, in der sie sich die Magd des Herrn nannte. Aus diesen beiden Zügen floß ihr liebliches Wesen zusammen, das sich dem menschlichen Herzen innig vertraut machte. Dichter hatten sie mit der Stimme des Engels in zarten Worten oft gegrüßt, zutrauliche Gebete sie liebreich angeredet; jetzt trat die Kunst hinzu, sie auch sichtbar zu machen, sie und das Kind in ihren Armen, die selige Mutter und die heilige Jungfrau. Keuschheit also und mütterliche

2) Kalligone III. 280.
3) Sämmtliche Werke. Abtheilung zur schönen Kunst und Literatur. B. VII. S. 203.

Liebe, Unschuld des Herzens und jene Demuth, die in der größten Hoheit sich selbst nicht kennt, die in niedriger Armuth die seligste ihres Geschlechtes ist; diese neue Form der Menschheit ward vom Himmel gerufen; ein Marien-Charakter. — Eine Schönheit, die die Sinne rührt, wäre Entweihung dieses Charakters, dem nur diejenige ziemt, welche den Geist, die Seele, das Gemüth entzückt.« 4)

Höheres bildet
Die Kunst nicht, die göttlich geborne,
Als die Mutter mit ihrem Sohn. 5)

Die Madonna erscheint in Gemälden bald allein, doch weit öfter mit dem göttlichen Kinde; bald auch mit dem Knaben Johannes, als dritter Person; meist in einer Landschaft. In andern Bildern wird sie mit dem Kinde auf Wolken oder auf einem Thron dargestellt, mehr oder weniger mit Engeln und auch mit gewissen Heiligen, die entweder mit der Erlösungsgeschichte in Verbindung stehen, oder auch nur die von einer Kirche, einer Gemeinde, einem Donator erwählten Patrone sind, umgeben. Die würdige Darstellung der Madonna mit dem göttlichen Kinde kann man als eine symbolische Figur der Religion ansehen, die den Erdensohn mit himmlischer Holdseligkeit einladet zur ewigen Liebe. — 6) Welcher Maler kann hier dem himmlischen Raphael

4) Dies gilt auch in Hinsicht des Gewandes. Pracht und gesuchter Putz stimmen nicht mit der Reinheit, Bescheidenheit und Demuth der Maria überein. Ein reines, einfaches Gewand schickt sich am besten zu ihrem Charakter. — Vordem ließen Mönche sie zuweilen in ihrem Ordenshabit malen. O Eitelkeit unter frommem Scheine!

5) Fr. Schiller's Braut von Messina.

6) „Eine Holdselige wird die Jungfrau begrüßt, welche ersehen war,

die Palme streitig machen? Wohl haben manche Madonnen von Mantegna, Bartolomeo, Franzesko Francia, Ghirlandajo, Garofalo, Leonardo da Vinci, Luini, Correggio, Guido, Dominichino, Andrea del Sarto, auch von den Caracci's und Andern, große Schönheiten, die das Gemüth ansprechen. Aber welche vereinigen solche Würde mit solcher Holdseligkeit, wie die Raphaelischen? Unter diesen möchte ich Vier oben ansetzen, die als idealische Gestalten um den Vorzug wetteifern können: die Madonna dei Candelabri (vordem in der Galerie Giustiniani, jetzt im Besitz des Fürsten von Canino, Lucian Buonaparte in Rom); die Madonna di Foligno (jetzt im Vatikan); die Madonna della Sedia (im Pallaste Pitti zu Florenz) und die Madonna di S. Sisto (vormals zu Piazenza, jetzt in der königlichen Galerie zu Dresden.) Die erste ist vortrefflich gestochen von Bettelini, und später gleichfals

---

die Mutter dessen zu werden, in dem sich das Göttliche in völliger Lauterkeit den Menschen darstellen sollte.— Die Schönheit ist allein für das Auge, die Holdseligkeit mehr noch für das Herz —geistige Gestalt in der körperlichen. — Reinheit und Güte sind das Wesen der Holdseligkeit. — Ohne die Demuth, mit welcher die wahre Güte immer gepaart geht, würde diese sich nicht zur Holdseligkeit gestalten können. — Willst du die Holdselige in ihrer Verklärung sehen; betrachte sie — im seligen Muttergefühle, (oder) im Gebete. — Der Verlust der Unschuld nimmt dem Gemüthe das frische Leben, die selige Unbefangenheit, die Empfänglichkeit für innige Gefühle, die sich in der Holdseligkeit ausdrücken; er zerstört den heitern Frieden.— Wir verlieren und vergessen uns im Anschauen des Holdseligen; die Sinnlichkeit hat hier keine Gewalt mehr, Wonne und Ehrerbietung füllen unser Herz, wir fühlen uns besser in seiner Nähe." Fr. Ehrenbergs weiblicher Sinn und weibliches Leben. Berlin. 1819. I. 1.

sehr gut von Folo (nur sind hier die Leuchtfakeln nebst den beiden sie tragenden Engeln weggelassen),7) auch von Moriz Blot; die zweite von D. Vincenti Vittorin, von Franz Pigeot (Galerie Fr. v. Filhol. IX. 607), und ganz meisterhaft von Desnoyers, erst neuerlich sehr zart von Schenker, auch von Roßmäßler und von Franz Beisson. (Landon Vie et Oeuvres de Raphael VIII. Nro. 443.); die dritte von Pichianti, von Bartolozzi, von J. Volpato, von J. G. v. Müller (für das Musée francais. I. 2), von Eugen Duponchel (für die Tabl. de Florence. VI), von Ulmer, (mit Weglassung des Johannes, von van Schuppen), dann von Raphael Morghen und von Desnoyers. Beide letztere Kupferstiche streiten um die Palme. (Landon Annales VII. 97, und Vie et Oeuvres de Raphael. II. Nro. 109). Die vierte ist gestochen früher von G. Schulze, aber neuerlich mit dem höchsten Grad von Virtuosität von Müller, dem Sohn. Dieser Kupferstich gehört zu den ersten Meisterwerken der Kunst. Nach ihm, viel geringer, doch nicht schlecht, ist ein Blatt erschienen von Philipp Tosetti. (Landon Choix. II). 8)

Die erstere ist der einfachste, lauterste und vollendeste Ausdruck einer himmlisch reinen Jungfrau, voll des innern Friedens, voll stiller Wonne über die Gnade, die der Herr seiner Magd erwiesen. Sie hat nichts Königliches im Gesicht; aber der Ausdruck, mit dem sie zum geistvollen und anmuthigen Kinde auf ihrem Schooße hinblickt, muß er nicht alle Herzen mit Liebe

---

7) So auch in dem hier beiligenden Abdrucke.

8) Ein für allemal sey hier bemerkt, daß die vollständige Anzeige aller Kupferstiche nach Raphaels Madonnen und heiligen Familien in dem Catalog von Tauriscus Euboeus nachgesehen werden könne.





zu Ihr, und mit Anbetung gegen das Kind (einem Ideal edler Kindeseinfalt in der schönsten Gestalt) erfüllen? — Mit der bescheidenen Demuth im gesenkten Blick und der reinen Jungfräulichkeit im ganzen Wesen der Madonna verbindet sich die würdevolle, erhabene Ruhe in Gesicht und Stellung. Diese Verbindung macht ihre Gestalt um so idealischer, als ihre Vorzüge, ihre Anmuth, ihr schöner Ausdruck unverkennbar aus dem Gefühl der Jungfrau von ihrem Verhältnisse zum göttlichen Kinde hervorstralen.

Auf deinem holden Knaben ruht dein Blick,
In seligen Betrachtungen verloren.
Das Licht der Erde, welches du geboren,
Stralt seinen ew'gen Glanz auf dich zurück. 9)

Die zweite ist die wahre Königin der Engel, voll holdseliger Demuth und Majestät, ganz erfüllt von der Gottheit des Knaben in ihren Armen, der da segnend hinabblickt auf die, welche ihm vertrauen und den Willen seines Vaters thun. Die Glorie von kleinen Engeln um Maria und das Kind ist von der ausnehmendsten Schönheit; die kleinen Engel sind Ideale reiner Kindlichkeit, der das Himmelreich angehört. Im untern Theile des Bildes sind links St. Hieronymus mit dem geistvollen Einsiedlergesicht, der den knieenden Donator zu empfehlen scheint, sodann rechts der stehende Johann der Täufer, und der knieende St. Franziskus, herrliche Figuren. Besonders schön ist der Kontrast der rauhen, doch edeln Mannsgestalt des Johannes mit unbesorgtem Bart und Haar, welch letzteres ihm auf die Schultern herabfällt, und des vor ihm knienden Franz mit dem seraphischen Gesicht voll Salbung, voll hingebender Andacht, mit zartem Profil.

---

9) Joseph Muth Ismael und Maria. Hadamar. 1823. S. 74. V. 314. ꝛc.

Vorn in der Mitte steht eine idealisch schöne Engelsfigur, die eine Votivtafel vor sich hält, den entzückten Blick aufwärts gerichtet. Hinten eine schöne Landschaft, über der ein Regenbogen glänzt. Die Harmonie der ganzen Anordnung ist unübertrefflich. 10) (Vergl. Speth Kunst in Italien II. 365, und mit dem Manuel du Musée Francais. IV. Nro. 38).

In der dritten ist die edle Mutterwürde hervorragend. Mit hehrer, seliger Ruhe umfasst sie den gotterfüllten, ernst seiner hohen Bestimmung nachsinnenden Knaben, und vergißt darüber alle Sorgen und allen Kummer der Welt; Sie sagt gleichsam schweigend zu den Zuschauern: Umfasset, verehret, liebet Ihn, wie ich, und euer Heil ist geborgen, ihr seyd überselig, gleich mir! Der daneben an den Schooß der Madonna sich anschmiegende Knabe Johannes mit dem Ausdruck der kindlichen Andacht und Demuth und des innigsten Vertrauens zeigt gleichsam durch ein Beispiel, wie jeder Christ gesinnt seyn soll. — Maria und selbst der Knabe Johannes ist hier allerdings idealischer, als das Kind Jesu, das vielleicht der Natur entnommen ist, aber doch sehr veredelt. Es hat einen ganz eigenen Ernst. Auch seine Glieder haben etwas kräftigeres, als Kindern gewöhnlich zukommt. Die Färbung, das Halbdunkel und die Rundung der Figuren sind hier gleichfalls meisterhaft.

Endlich die vierte ist die Himmlisch-Verklärte, wie sie zu schauen dem Auge des Sterblichen nur in seltenen Augenblicken durch einen Schleier von ewigem Lichtglanz vergönnt ist. Hier ist alles himmlisch und göttlich; das Irdische verschwindet. Im Gesichte der Madonna ist ein Ebenmaaß, eine Zartheit, mit

---

10) In dem beiliegenden Stich ist die untere Scene ganz weggeblieben, und auch in dem obern fehlt die Engelsglorie.





Nichts auf Erden zu vergleichen. Keine Spur von Lächeln oder Wehmuth! — Nichts stört oder trübt den Frieden der reinsten und innigsten himmlischen Seligkeit. — Durch die kindliche Körperhülle stralt der Welterlöser; des Knaben klares, reines Auge sieht mit hoher, ruhiger Zufriedenheit herab auf den Glauben und die Hoffnung, die seine Liebe in den Herzen hervorlockt. — Die zwei knieenden Heiligen, St. Sixtus (Pabst) und St. Katharina, etwas tiefer auch auf Wolken gestellt, vertreten hier gleichsam sinnbildlich die Gemeine der frommen Gläubigen. — Aber welch ein Himmel blickt aus den seelenvollen Augen der ganz unten emporschauenden zwei kleinen Engel! 11) Geistvollere gibt es nicht. 12) Wir sehen hier die Madonna mit einem Gesicht voll Unschuld und zugleich einer mehr als weiblichen Größe, in einer selig ruhigen Stellung. Wie groß und edel ist ihr ganzer Contour! Das Kind auf ihren Armen ist weit erhaben über gemeine Kinder durch ein Gesicht, aus welchem ein Stral der Gottheit durch die zarte Hülle kindlicher Unschuld hervorzuleuchten scheint. Die heilige Katharina zur rechten Seite knieend in einer anbetenden Stellung, ist weit

---

11) Nur sehr ungern mußte der Verfasser auf Mittheilung des ganzen Bildes verzichten, und sich auf eine Abbildung der zwei Hauptfiguren beschränken.

12) In dem Museum zu Rouen überrascht ein Gemälde, mit dem Namen von Raphael, das Zug für Zug dem der Madonna in der Galerie von Dresden gleicht; nur daß hier der heilige Armand statt dem Pabst Sixtus vor ihr kniet und eine Bischofsmütze statt der Tiara im Vordergrunde sichtbar ist. Eine Abtissin des Klosters St. Armand zu Rouen soll das Bild im Jahr 1515 bestellt haben, welches wirklich des großen Meisters nicht unwürdig ist, dem man es zuschreibt. (E. Meier) Mittheilungen aus dem Tagebuch eines Reisenden. Leipzig. 1824. S. 85.

unter der Majestät der Hauptfigur. Aber ihre Ehrfurcht, die durch ihre sanfte Seitenwendung und ihren gesenkten Blick sich zu erkennen gibt, und durch die Faltung ihrer an die Brust gedrückten schönen Hände noch anschaulicher und rührender gemacht ist, wird von einer jungfräulichen Anmuth im Gesicht gemildert. Der heilige Sixtus, dieser Heiligen gegenüber im Kirchenornat, ist ein ehrwürdiger Greis mit kahlem Hinterhaupt, doch stark hervorstehendem Bart und mit frommen Zügen, dessen Entzückung die Bewegung einer seiner Hände ausdrücken hilft. 13) Er scheint durch seine Geberde, die Linke an seine Brust führend und mit der Rechten hinabdeutend, und durch das Sprechende im Aug und Mund des aufwärts gerichteten Hauptes seine Heerde fürbittend zu empfehlen.

Unverkennbar richtet sich in diesen vier Bildern der Charakter und Ausdruck der Mutter ganz nach dem des Kindes, von dem allein sie ihre Würde hat, und von dessen Gottheit ein sanfter Wiederschein sich über sie ergießt. 14)

Die Anmuth, die dem Ideal der Madonna geziemt, ist wohl die allerzarteste, und für die sinnliche Darstellung die schwierigste. Um so zahlreicher sind die Verirrungen der Maler, die sie zu erreichen streben. Sie darf der Würde der Mutter des Herrn nicht Abbruch thun, und es darf doch auch diese nicht in kalte, blos Ehrfurcht gebietende Majestät übergehen. Die reinste Jungfräulichkeit muß sich mit ihr aufs innigste verbinden.

---

13) Winkelmann's Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke. S. 971. 2c.

14) Doch fieng man nach Euseb. Hist. Eccl. L. VII, C. 13. Sozomen L. V, C. 26. und Assemanni Biblioth. Oriental. T. III, P. II. p. 349. etc. erst im fünften Jahrhundert an, die Jungfrau Maria mit dem Sohn in den Armen darzustellen.





Raphael pin.

Weder kindliche Einfalt (Naivetät), woran blos die Natur, noch der gefällige Reiz, woran die Kunst vorzüglichen Antheil hat, findet hier Platz. Wir sollen in Maria weder blos ein schönes Naturkind, noch weniger eine Priesterin der Gefallsucht, aber auch keine Quäkerin erblicken. Alles Leidenschaftliche, aber auch jede Ziererei bleibe ihr fern! Jeder ihrer Züge, selbst ihr Lächeln und ihre Affekte müssen sich hauptsächlich auf den göttlichen Sohn beziehen. Der Ausdruck ihrer Grazie muß stets an Ihn erinnern, mithin etwas Himmlisches athmen. Der Ausdruck dieses Himmlischen werde ja nicht durch ein Uebergewicht sinnlicher Reize geschwächt! Ein Madonnabild würde durch die schmachtende, liebäugelnde Anmuth im Blick der Göttin von Paphos, oder durch die freien und muntern Blicke der jungfräulichen Jagdgöttin Diana eben so sehr verunziert, als durch das stolze, gebieterische Wesen der Juno. — Selbst der Minerva hoher und strenger, tiefsinniger Ernst würde sie übel kleiden. Vorzüglich hüte sich der Künstler, das Lächeln der arglosen Einfalt, der zierreichen Gefallsucht, der lüsternen Buhlerei auf die Madonna zu übertragen. Selbst das Lächeln der idealen Venus, ja sogar der Venus-Urania geziemt ihr nicht. — Die Blüthe irdischer Schönheit muß, in dem Schimmer überirdischer Verklärung, jede unheilige Begierde zurückscheuchen. 15) „Aus den Madonnen Raphaels wird man nie etwas anderes machen können, als — Madonnen. Der erhabene Charakter, den er ihnen gegeben hat, ihr großartiger Styl, die Würde ihres Ausdrucks, gleich edel und anmuthig, ihre ehrfurchtgebietende Ruhe in den liebenswürdigsten Sorgen der Mütterlichkeit, der tiefe Gedanke, den ihre reine und heitere Stirne enthüllt; die bedeutende

---

15) Kunstblatt 1824. Nro. 62, S. 287.

Miene, durch welche sie uns oft in die Mysterien eines geopferten Gottes eingeweiht zu seyn scheinen: — alles lehrt uns, daß der Künstler, wenn er derlei Gegenstände behandelte, seine Ideen in zwei sehr verschiedenen Ordnungen von Dingen schöpfte. Das Lächeln seiner Madonnen gehört noch der Erde und den süssen Gewalten der Natur, ihr Blick dem Himmel an und der Zukunft. 16)

Madonnenbilder verherrlichen vorzüglich das Gebiet der italienischen Schulen, besonders seit Leonardo und Raphael. Vor ihnen haben die Künstler sie nie zur idealen Schönheit ganz erhoben, und die niederländischen und deutschen Meister, selbst von van Eyck und Albr. Dürer an, haben mehrentheils immer nur der natürlichen Wahrheit nachgestrebt.

Zu den schönsten Madonnenbildern von Raphael zählen wir die im Eskurial bei Madrid unter dem Namen del Pezzo oder del Pesce bekannt (gestochen von Mark. Anton, oder Mark. van Ravena, dann von Ferd. Selma, und von Fr. Bartolozzi; minder gut, doch nicht ohne Verdienst, was den wesentlichen Ausdruck betrifft, von David Chatillon, und in Bonnemaisons Suite d'études, wo die Köpfe einzeln gut gegeben sind, neuerlich (1822) von Roßmäßler, dann sehr fleißig, aber nicht weich genug von Frid. Lignon, und der Kopf Mariä lithographirt von J. Brodtmann). 17) Doch der neueste Stich von Desnojers übertrifft bei weitem die frühern, und kann meisterhaft genannt werden. Das Gesicht der Madonna hat unstreitig mehr Geist, als die von

---

16) Vergl. Keratry du Beau dans les arts.

17) Kunstblatt 1822. Nro. 44.

St. Silvester, und wenn es minder jungfräulich ist, als die Madonna dei candelabri; so übertrifft sie dieselbe an Hoheit und Würde. Man könnte ihr Kälte vorwerfen, wenn nicht die Milde im Blick und Mund den Vorwurf beseitigte. Das Kind ist ein gar würdiges, göttliches Wesen, das Vertrauen und Verehrung einflößt. Maria auf einem erhabenen, thronähnlichen Sitze, hält mit einer Majestät, worin die Würde der Mutter des Heilands der Welt und die reinste, sanfteste Jungfräulichkeit sich mischen, das auf ihrem Schooße sitzende Kind, das mit ausserordentlicher Anmuth seine Rechte gegen einen Fisch ausstreckt, den ihm ein schöner Knabe mit der Miene der Unschuld (Tobias) in demüthiger, knieender Stellung darbietet, indem er von einem neben ihm stehenden Engel (Raphael), dessen Miene, besonders das Aug, innig theilnehmende Empfehlung ausspricht, vorgestellt wird. Der Blick des göttlichen Kindes ist auf den des Engel, die Blicke Mariens hingegen sind auf den Knaben mit dem Fisch gerichtet. Auch dies, wie die ganze Anordnung sehr zweckmäßig. Die Erfindung hat den schönen Sinn, daß der Engel in der Person des jungen Tobias die gesammte Jugend der Fürbitte der jungfräulichen Mutter des Herrn und der Huld des göttlichen Kindes empfiehlt. Seitwärts sieht man den heiligen Hieronymus in einer andachts- und ehrfurchtsvollen Stellung. Er hält ein offenes Buch vor sich hin (wohl seine Erklärung der heiligen Schrift), in welches das göttliche Kind huldvoll die Linke hineinlegt. (S. den Umriß bei Landon Choix II., und Vie et Oeuvres de Raphael, V. Nro. 295. Vergl. Quatremère de Quinci Hist. de Raphael. p. 146. etc.)

Die Madonna in Raphaels berühmter heiligen Familie im königlichen Museum zu Paris (gestochen von Edelink, wovon

himmlischen Raphael den bezaubernden Correggio zu nennen. Weniger in schönen vollendeten Formen, als in der Anmuth der Bewegung und des Ausdrucks, welche er durch den Zauber des Helldunkels und der Färbung, durch die Auswahl und harmonische Zusammenstellung der Farben und durch die leise Abstufung des Lichts zu befördern wußte, hat Correggio ein ideales Schöne hervorgebracht, welches das Schöne der bloßen Natur übertrifft.

In dem Gemälde Correggio's, des Malers der Grazie 19) (vom heiligen Sebastian benannt in der königlichen Galerie zu Dresden), gestochen von P. A. Kilian und Christoph Bartelli (Landon Oeuvres 25), hat das Gesicht der Mutter eine schöne Würde, und das Kind ausnehmende Anmuth. Ueberhaupt sind in diesem Bild alle Figuren vom schönsten und wahresten Ausdruck. Die Engel haben etwas Himmlisches. Entzückend ist die Andacht des größern, der mit frommer Scheu das Gesicht abwendet. Voll heiterer Unschuld ist ein anderer, der auf einer Wolke zu reiten scheint; welche Stellung jedoch etwas an's komische streift. — In Correggio's Bild (vom heiligen Hieronymus benannt, im Museum zu Parma), gut gestochen von August Caracci, Villamena, Cort; sehr schön von Rob. Strange, sehr ausdrucksvoll und zierlich von Maur. Gandolfi, 20) auch von Maria Cosway (für die Galerie du Louvre. Paris 1802. Nro. 24), von Devilliers und für die Galerie von Filhol. II. 7

19) De la grace, encore plus belle que la beauté. Lafontaine.

20) So viel Lob dieser Stich verdient; so hat er doch die Anmuth der weiblichen- und Engelsköpfe nicht vollständig erreicht; auch ist über den Stich ein Metallglanz verbreitet, der dem Urbild fremd ist.

von Bovinet. Landon Oeuvres, Pl. 27), ist der Madonna Gesicht von unbeschreiblicher Anmuth, und zugleich voll erhabenen Bewußtseyns ihrer Würde. Mit dem seligsten Muttergefühle sitzt sie in einer edeln, ruhigen Stellung, das Kind auf ihrem Schooße. Davor ein Engel, der ein von dem neben ihm stehenden Kirchenlehrer Hieronymus empfangenes Buch (wahrscheinlich die Bibel) hält, in welchem er dem Kinde mit der Hand eine Stelle weiset, gegen die es sich hinneigt, während es mit holder Miene den Heiligen anblickt, der es anreden zu wollen scheint. (Wohl ist die Stelle ein Text, der die Liebe als das Wesen des Christenthums bezeichnet!) Auf der andern Seite St. Magdalena, gegen das Kind sich neigend, und während sie dessen einen Fuß berührt, ihm mit liebevoller Sehnsucht das Gesicht zuwendend. Hinter ihr ein Engel, mit einem Gefäß, das wahrscheinlich wohlriechendes Salböl enthält. Die menschlichen Alter und Geschlechte erscheinen hier veredelt in harmonischem Vereine (in Maria, dem göttlichen Kinde, Magdalena, Hieronymus (als Greis) einem Engel (als Jüngling) und einem andern (als Knaben).

Je mehr man das Bild betrachtet, desto mehr befriedigt jede Figur, sowohl einzeln für sich, als in ihrer Zusammenstimmung zu den andern, desto mehr fühlt man den Zauber an und über dem Ganzen. Das göttliche Kind gefällt vielleicht Manchem auf den ersten Anblick am wenigsten. Das Ausbreiten seiner Schenkel und Füße über den Schooß der Mutter, und eben so seiner Arme, gibt ihm ein seltsames Aussehen, das durch seine hochgewölbte Stirn und sein krauses Haar noch vermehrt wird. Näher betrachtet, ist aber dieses Seltsame der Charakter des Genialen, Göttlichen, was dieses Kind über andere weit erhebt. Es ist hier der Lichtpunkt des Ganzen, der Gegenstand der Verehrung aller Anwesenden; diese sind in der That alle einzig mit ihm beschäftigt,

es aber mit allen. Und dies wird eben durch die Ausbreitung von Füßen und Händen vermittelt, indem die rechte Hand auf das Buch, das der größere Engel ihm vorhält, hinweist, die andere sanft auf dem Haupt der Magdalena ruht, die den rechten Fuß andächtig berührt, während unter ihm weg Maria ihre Linke gegen den rechten Fuß des Kindes hinhält. Das Verhältniß der Mutter zum Kinde ist höchst einfach und schön ausgedrückt. Das jungfräuliche Gesicht und das holdselige Lächeln der Mutter auf das Kind herab könnten nicht graziöser seyn. Die Grazie schwebt aber hier auf leisen Lineamenten. Die seitwärts gesenkte, sich anschmiegende Stellung der Magdalena entspricht ganz ihrer ehrerbietigen, aber innigen Liebe zu dem göttlichen Kind, an dessen Leib sie ihre Wange lehnt. Aus ihrem Gesicht leuchtet sanfte Beruhigung, Trost, Friede. Mit ihrem Charakter stimmt der still vor sich hinsinnende kleine Engel hinter ihr mit dem Salbgefäß ganz überein. Aus dem größern Engel aber, der das Buch vorhält und auf eine Stelle desselben hindeutet, stralt eine himmlische Begeisterung, die mit dem tiefen, frommen Ernst des Greisen Hieronymus einen schönen Gegensatz bildet. Dieser, eine markige Gestalt mit starkem Hauptḧaar, mit struppichter Augbraue und mit langem Bart ist voll gediegener Kraft. Die Nägel an den Füßen und Händen sind etwas lang gewachsen; wohl um die einsiedlerische Lebensweise des Heiligen anzuzeigen? Endlich ist der Hintergrund, eine Gebirgsgegend mit zerfallenen Tempel- und andern Gebäuden, der feierlich-lieblichen Scene durchaus angemessen.

Am meisten Aehnlichkeit mit der Grazie dieses Bildes hat die Madonna, benannt vom heiligen Georg in der Galerie zu Dresden, (gestochen von J. M. Giovannini und von Nik. Beauvais), ein herrliches Bild, in welchem man aber an allen Figuren

Miene, durch welche sie uns oft in die Mysterien eines geopferten Gottes eingeweiht zu seyn scheinen: — alles lehrt uns, daß der Künstler, wenn er derlei Gegenstände behandelte, seine Ideen in zwei sehr verschiedenen Ordnungen von Dingen schöpfte. Das Lächeln seiner Madonnen gehört noch der Erde und den süssen Gewalten der Natur, ihr Blick dem Himmel an und der Zukunft. 16)

Madonnenbilder verherrlichen vorzüglich das Gebiet der italienischen Schulen, besonders seit Leonardo und Raphael. Vor ihnen haben die Künstler sie nie zur idealen Schönheit ganz erhoben, und die niederländischen und deutschen Meister, selbst von van Eyck und Albr. Dürer an, haben mehrentheils immer nur der natürlichen Wahrheit nachgestrebt.

Zu den schönsten Madonnenbildern von Raphael zählen wir die im Eskurial bei Madrid unter dem Namen del Pezzo oder del Pesce bekannt (gestochen von Mark. Anton, oder Mark. van Ravena, dann von Ferd. Selma, und von Fr. Bartolozzi; minder gut, doch nicht ohne Verdienst, was den wesentlichen Ausdruck betrifft, von David Chatillon, und in Bonnemaisons Suite d'études, wo die Köpfe einzeln gut gegeben sind, neuerlich (1822) von Roßmäßler, dann sehr fleißig, aber nicht weich genug von Frid. Lignon, und der Kopf Mariä lithographirt von J. Brodtmann). 17) Doch der neueste Stich von Desnojers übertrifft bei weitem die frühern, und kann meisterhaft genannt werden. Das Gesicht der Madonna hat unstreitig mehr Geist, als die von

16) Vergl. Keratry du Beau dans les arts.

17) Kunstblatt 1822. Nro. 44.

(im Umrisse bei Landon Oeuvres du Corrége. Pl. 7, 8, 9, 10, 22). Zu den schönsten Madonnen das Correggio ist das Bild im französischen Museum) in punktirter Manier gestochen von Duthé zu zählen, worauf das göttliche Kind der vor ihr knieenden heiligen Katharina, hinter welcher Sebastian mit Pfeilen (eine geistvolle Figur) steht, einen Ring darreicht. Das Kind ist besonders anmuthig.

Die Grazie der Madonnen des Correggio hat etwas ganz Eigenes, womit nichts in der Kunst verglichen werden kann. Wer vermöchte den Zauber ihres Eindrucks zu erklären? Correggio's Pinsel scheint, alle zu bestimmten Umrisse und jeden zu starken Ausdruck vermeidend, mit den Schönheitslinien und den Farbentönen leise zu spielen, und durch solches Spiel mittelst der Rundung der Formen, der Mitteltinten, des Helldunkels und der Milderung der Schatten durch Wiederscheine Wunder zu wirken. Seine Grazie ist lächelnd; aber dies ist auch die von Leonardo, von Andreas del Sarto und andern, ohne deshalb der des Parmesaners gleich zu kommen. So sehr Raphaels schönste Madonnen die des Correggio an reiner, hoher Idealität übertreffen, so müssen sie doch, was die bezaubernde Grazie betrifft, denen des letztern die Palme überlassen. Die Madonnen des Raphael laden zur Betrachtung und Bewunderung ein; die des Correggio entzücken mit einnehmendem Reitz auf den ersten Anblick. Man könnte die erstern einem herrlich schönen Morgen, die andern einem lieblich verklärten Abend vergleichen.

Nach der Betrachtung der vorzüglichsten Madonnen von Raphael und Correggio, der größten Kunstlichter in diesem Bereiche, laßt uns nebst ihren Madonnenbildern des zweiten Ranges auch die besten der andern Meister, wie in einer Galerie, ohne geregelte Ordnung in Augenschein nehmen! Machen wir den Anfang mit

Titians 21) parce somnum rumpere (trefflich gestochen von Raphael Morghen). Hier ist das Gesicht der Mutter, die sich mit Brust und Haupt über dem schlafenden Kind sanft hinbeugt, von regelmäßiger Schönheit und auch sehr lieblich und mütterlich, aber von keinem hohen Geist beseelt. Auch das schlafende Kind hat nichts Ideales, aber die größte Wahrheit. Mutter und Kind sind schöne, liebliche Naturen. Die Ausführung ist meisterhaft und der Eindruck, obgleich nicht ergreifend, oder festhaltend, doch angenehm. — Wie geistvoller, wenn gleich auch nicht idealisch, ist der Ausdruck in Hannib. Caracci's Madonna (im Pariser Museum), die dem Knaben Johannes wehrt, den schlafenden Jesus zu wecken, (gestochen von St. Picart, von M. Lasne, von Heinr. Heinzelmann; von Fr. Bartolozzi und neuerlich von Reindel, Museé Franc. V.), am ausdruckvollsten von Avril, sodann von Langlois für die Galerie Fr. v. Filhol IV. 242). Die Mutter ist ein schönes römisches Frauengesicht; Ihr Ausdruck und auch der des kräftigen Knaben Johannes von großer Wahrheit. Der schlafende Knabe Jesus aber hat überdies etwas sehr Edles. — 22) In der Anmuth werden aber die Bilder der Carracci weit übertroffen von denen ihres Schülers Guido Reni, der eine ganz eigenthümliche Leichtigkeit hat, über schöne Figuren geistige Anmuth auszugießen und sie besonders in den Wendungen der Köpfe auszudrücken. Man könnte die Grazie des

---

21) Von dessen andern Madonnenbildern und ihrer Eigenthümlichkeit später unten.

22) Aehnlichkeit mit diesem Bilde hat C. le Brün's Sommeil de l'enfant Jesus, gestochen von Poilly (Manuel du Musée Francais V. Nro. 26), und Maratti's Parce somnum rumpere, trefflich gestochen von R. Strange.

Correggio die des Gefühls, die des Guido, die des Geistes, die des Titians, die des Körpers nennen, wenn hier überhaupt eine scharfe Scheidung zwischen Gefühl, Geist und Körper denkbar wäre. Denn in den Meisterwerken dieser drei findet sich zu der ihnen eigenthümlichen Grazie freilich auch eine Beimischung der zwei andern. — Großes Lob verdient Guido's schlafendes Kind; neben ihm Maria, es in anbetender Stellung betrachtend, gestochen von Corn. Blömert, auch von G. Vallet und von Gleditsch; ein Bild voll Anmuth und Lieblichkeit. Das entblößt in der süßesten Ruhe schlafende Kind ist von ungemein schöner Gestalt, mit der größten Zartheit gezeichnet. Die Beleuchtung geht von der Seite gerade auf dasselbe, und verliert sich gegen dessen Gesicht in ein sanftes Helldunkel. Dieses wird durch eine Art Vorhang bewirkt, wodurch auch die Figur der Mutter ein nur mattes Licht erhält, und eine ausnehmend gefällige Harmonie über das Ganze verbreitet wird. — Das nämliche, mit wenigen Abänderungen, gestochen von R. Strange; ein drittes ähnliches, gestochen von J. F. Ravenet (Füßli kritisches Verzeichniß II. 227 — 229). Damit wetteifern an Schönheit noch folgende Bilder von Guido Reni: *a*) Maria, die das schlafende Kind mit kreuzweis über die Brust gelegten Händen anbetet. *b*) Maria hebt das Tuch auf, mit welchem das schlafende Kind bedeckt war, und betrachtet es mit ernstem Nachdenken. Das Gesicht der Maria ist von besonderer Schönheit und Würde; die Form des Kindes voll Anmuth und das Sanfte des Schlafs mit bewunderungswürdiger Wahrheit ausgedrückt. Dieses Bild ist mit dem Motto: Ego mater pulchræ dilectionis, gut gestochen von Fr. Poilly und von R. Strange. *c*) Guido's Madonna, die das schlafende Kind mit einem Schleier bedeckt (im Quirinal). Der Ausdruck ist eben so wahr, als lieblich (Ramdohr II. 197). *d*) Seine

Titians 21) parce somnum rumpere (trefflich gestochen von Raphael Morghen). Hier ist das Gesicht der Mutter, die sich mit Brust und Haupt über dem schlafenden Kind sanft hinbeugt, von regelmäßiger Schönheit und auch sehr lieblich und mütterlich, aber von keinem hohen Geist beseelt. Auch das schlafende Kind hat nichts Ideales, aber die größte Wahrheit. Mutter und Kind sind schöne, liebliche Naturen. Die Ausführung ist meisterhaft und der Eindruck, obgleich nicht ergreifend, oder festhaltend, doch angenehm. — Wie geistvoller, wenn gleich auch nicht idealisch, ist der Ausdruck in Hannib. Caracci's Madonna (im Pariser Museum), die dem Knaben Johannes wehrt, den schlafenden Jesus zu wecken, (gestochen von St. Picart, von M. Lasne, von Heinr. Heinzelmann; von Fr. Bartolozzi und neuerlich von Reindel, Museé Franc. V.), am ausdrucksvollsten von Avril, sodann von Langlois für die Galerie Fr. v. Filhol IV. 242). Die Mutter ist ein schönes römisches Frauengesicht; Ihr Ausdruck und auch der des kräftigen Knaben Johannes von großer Wahrheit. Der schlafende Knabe Jesus aber hat überdies etwas sehr Edles. — 22) In der Anmuth werden aber die Bilder der Carracci weit übertroffen von denen ihres Schülers Guido Reni, der eine ganz eigenthümliche Leichtigkeit hat, über schöne Figuren geistige Anmuth auszugießen und sie besonders in den Wendungen der Köpfe auszudrücken. Man könnte die Grazie des

---

21) Von dessen andern Madonnenbildern und ihrer Eigenthümlichkeit später unten.

22) Aehnlichkeit mit diesem Bilde hat C. le Brün's Sommeil de l'enfant Jesus, gestochen von Poilly (Manuel du Musée Francais V. Nro. 26), und Maratti's Parce somnum rumpere, trefflich gestochen von R. Strange.

Correggio die des Gefühls, die des Guido, die des Geistes, die des Titians, die des Körpers nennen, wenn hier überhaupt eine scharfe Scheidung zwischen Gefühl, Geist und Körper denkbar wäre. Denn in den Meisterwerken dieser drei findet sich zu der ihnen eigenthümlichen Grazie freilich auch eine Beimischung der zwei andern. — Großes Lob verdient Guido's schlafendes Kind; neben ihm Maria, es in anbetender Stellung betrachtend, gestochen von Corn. Blömert, auch von G. Vallet und von Gleditsch; ein Bild voll Anmuth und Lieblichkeit. Das entblöst in der süßesten Ruhe schlafende Kind ist von ungemein schöner Gestalt, mit der größten Zartheit gezeichnet. Die Beleuchtung geht von der Seite gerade auf dasselbe, und verliert sich gegen dessen Gesicht in ein sanftes Helldunkel. Dieses wird durch eine Art Vorhang bewirkt, wodurch auch die Figur der Mutter ein nur mattes Licht erhält, und eine ausnehmend gefällige Harmonie über das Ganze verbreitet wird. — Das nämliche, mit wenigen Abänderungen, gestochen von R. Strange; ein drittes ähnliches, gestochen von J. F. Ravenet (Füßli kritisches Verzeichniß II. 227 — 229). Damit wetteifern an Schönheit noch folgende Bilder von Guido Reni: *a*) Maria, die das schlafende Kind mit kreuzweis über die Brust gelegten Händen anbetet. *b*) Maria hebt das Tuch auf, mit welchem das schlafende Kind bedeckt war, und betrachtet es mit ernstem Nachdenken. Das Gesicht der Maria ist von besonderer Schönheit und Würde; die Form des Kindes voll Anmuth und das Sanfte des Schlafs mit bewunderungswürdiger Wahrheit ausgedrückt. Dieses Bild ist mit dem Motto: Ego mater pulchræ dilectionis, gut gestochen von Fr. Poilly und von R. Strange. *c*) Guido's Madonna, die das schlafende Kind mit einem Schleier bedeckt (im Quirinal). Der Ausdruck ist eben so wahr, als lieblich (Ramdohr II. 197). *d*) Seine

die ähnliche Grazie, als gehörten sie alle zu einer Familie, wahrnimmt. Kann dies gleich in einem so schönen Bilde, wo die Harmonie des Ganzen dabei eher gewinnt, als verliert, nicht fehlerhaft genannt werden; so wäre doch vor der Nachahmung zu warnen. Maria sitzt auf einem thronartigen Piedestal, das Kind haltend. Auf den Seiten St. Georg, Johann der Täufer, St. Geminianus und Peter der Märtyrer. Ein besonders graziöser Engel überreicht dem Kinde das Modell der Stadt Modena. Dieses (das Kind) ist voll Anmuth in Form und Geberde. (Füßli kritisches Verzeichniß II. 76).

In Correggio's Bild der Madonna (königliche Galerie zu Dresden) mit dem Kind auf einem Throne, vor welchem St. Johannes, Catharina, Franz und Anton von Padua ihre Verehrung ausdrücken (gestochen von G. M. Mitelli und Fessard, im Umriß bei Landon Oeuvres du Corr. Pl. 19) ist viel Anmuth und Würde. Obgleich dieses Bild zu den frühern Arbeiten des Meisters gehört; so zeigt es doch schon einen hohen Grad seiner Virtuosität. Das Ganze gefällt schon sehr durch schöne Anordnung und Uebereinstimmung. Die Stellung und Geberde der Maria ist höchst lieblich. Sehr schön kann ihr Gesicht keineswegs genannt werden. Doch hat es sanfte, gefällige Würde. Schön und anmuthreich aber ist das Gesicht des göttlichen Kindes. Franz von Aßis und Johann der Täufer sind herrliche Figuren, jener voll inniger Andacht, dieser voll Kraft und Wahrheit. Der lichthelle Grund hebt die Figuren trefflich hervor. — Mehrere Madonnen mit dem Kinde von Correggio sind gestochen von Coelmanns, von R. Cooper (1763.) von Dom. Cunego, von Fr. Aquila, H. Bonato, P. Veneto, Jos. Faccioli, L. Portmann, Ravenet, Freidhof, R. Edelink, Orselini, A. David, A. Scacerati, Angel. Kaufmann und Luk. Vorstermann

(im Umrisse bei Landon Oeuvres du Corrége. Pl. 7, 8, 9, 10, 22). Zu den schönsten Madonnen das Correggio ist das Bild im französischen Museum) in punktirter Manier gestochen von Duthé zu zählen, worauf das göttliche Kind der vor ihr knieenden heiligen Katharina, hinter welcher Sebastian mit Pfeilen (eine geistvolle Figur) steht, einen Ring darreicht. Das Kind ist besonders anmuthig.

Die Grazie der Madonnen des Correggio hat etwas ganz Eigenes, womit nichts in der Kunst verglichen werden kann. Wer vermöchte den Zauber ihres Eindrucks zu erklären? Correggio's Pinsel scheint, alle zu bestimmten Umrisse und jeden zu starken Ausdruck vermeidend, mit den Schönheitslinien und den Farbentönen leise zu spielen, und durch solches Spiel mittelst der Rundung der Formen, der Mitteltinten, des Helldunkels und der Milderung der Schatten durch Wiederscheine Wunder zu wirken. Seine Grazie ist lächelnd; aber dies ist auch die von Leonardo, von Andreas del Sarto und andern, ohne deshalb der des Parmesaners gleich zu kommen. So sehr Raphaels schönste Madonnen die des Correggio an reiner, hoher Idealität übertreffen, so müssen sie doch, was die bezaubernde Grazie betrifft, denen des letztern die Palme überlassen. Die Madonnen des Raphael laden zur Betrachtung und Bewunderung ein; die des Correggio entzücken mit einnehmendem Reitz auf den ersten Anblick. Man könnte die erstern einem herrlich schönen Morgen, die andern einem lieblich verklärten Abend vergleichen.

Nach der Betrachtung der vorzüglichsten Madonnen von Raphael und Correggio, der größten Kunstlichter in diesem Bereiche, laßt uns nebst ihren Madonnenbildern des zweiten Ranges auch die besten der andern Meister, wie in einer Galerie, ohne geregelte Ordnung in Augenschein nehmen! Machen wir den Anfang mit

Titians 21) parce somnum rumpere (trefflich gestochen von Raphael Morghen). Hier ist das Gesicht der Mutter, die sich mit Brust und Haupt über dem schlafenden Kind sanft hinbeugt, von regelmäßiger Schönheit und auch sehr lieblich und mütterlich, aber von keinem hohen Geist beseelt. Auch das schlafende Kind hat nichts Ideales, aber die größte Wahrheit. Mutter und Kind sind schöne, liebliche Naturen. Die Ausführung ist meisterhaft und der Eindruck, obgleich nicht ergreifend, oder festhaltend, doch angenehm. — Wie geistvoller, wenn gleich auch nicht idealisch, ist der Ausdruck in Hannib. Caracci's Madonna (im Pariser Museum), die dem Knaben Johannes wehrt, den schlafenden Jesus zu wecken, (gestochen von St. Picart, von M. Lasne, von Heinr. Heinzelmann; von Fr. Bartolozzi und neuerlich von Reindel, Museé Franc. V.), am ausdrucvollsten von Avril, sodann von Langlois für die Galerie Fr. v. Filhol IV. 242). Die Mutter ist ein schönes römisches Frauengesicht; Ihr Ausdruck und auch der des kräftigen Knaben Johannes von großer Wahrheit. Der schlafende Knabe Jesus aber hat überdies etwas sehr Edles. — 22) In der Anmuth werden aber die Bilder der Carracci weit übertroffen von denen ihres Schülers Guido Reni, der eine ganz eigenthümliche Leichtigkeit hat, über schöne Figuren geistige Anmuth auszugießen und sie besonders in den Wendungen der Köpfe auszudrücken. Man könnte die Grazie des

---

21) Von dessen andern Madonnenbildern und ihrer Eigenthümlichkeit später unten.

22) Aehnlichkeit mit diesem Bilde hat C. le Brün's Sommeil de l'enfant Jesus, gestochen von Poilly (Manuel du Musée Francais V. Nro. 26), und Maratti's Parce somnum rumpere, trefflich gestochen von R. Strange.

Correggio die des Gefühls, die des Guido, die des Geistes, die des Titians, die des Körpers nennen, wenn hier überhaupt eine scharfe Scheidung zwischen Gefühl, Geist und Körper denkbar wäre. Denn in den Meisterwerken dieser drei findet sich zu der ihnen eigenthümlichen Grazie freilich auch eine Beimischung der zwei andern. — Großes Lob verdient Guido's schlafendes Kind; neben ihm Maria, es in anbetender Stellung betrachtend, gestochen von Corn. Blömert, auch von G. Vallet und von Gleditsch; ein Bild voll Anmuth und Lieblichkeit. Das entblöst in der süßesten Ruhe schlafende Kind ist von ungemein schöner Gestalt, mit der größten Zartheit gezeichnet. Die Beleuchtung geht von der Seite gerade auf dasselbe, und verliert sich gegen dessen Gesicht in ein sanftes Helldunkel. Dieses wird durch eine Art Vorhang bewirkt, wodurch auch die Figur der Mutter ein nur mattes Licht erhält, und eine ausnehmend gefällige Harmonie über das Ganze verbreitet wird. — Das nämliche, mit wenigen Abänderungen, gestochen von R. Strange; ein drittes ähnliches, gestochen von J. F. Ravenet (Füßli kritisches Verzeichniß II. 227 — 229). Damit wetteifern an Schönheit noch folgende Bilder von Guido Reni: *a)* Maria, die das schlafende Kind mit kreuzweis über die Brust gelegten Händen anbetet. *b)* Maria hebt das Tuch auf, mit welchem das schlafende Kind bedeckt war, und betrachtet es mit ernstem Nachdenken. Das Gesicht der Maria ist von besonderer Schönheit und Würde; die Form des Kindes voll Anmuth und das Sanfte des Schlafs mit bewunderungswürdiger Wahrheit ausgedrückt. Dieses Bild ist mit dem Motto: Ego mater pulchræ dilectionis, gut gestochen von Fr. Poilly und von R. Strange. *c)* Guido's Madonna, die das schlafende Kind mit einem Schleier bedeckt (im Quirinal). Der Ausdruck ist eben so wahr, als lieblich (Ramdohr II. 197). *d)* Seine

[illegible]

[illegible]

[illegible]

dem Unsterblichen dient, der Preis gebührt. Zu den schönsten gehört wohl die Vierge au Linge, meisterhaft gestochen von Desnojers, (früher von C. Simonneau (Receuil Crozat I. 29.) von Fr. Poilly, von Edm. Bovinet und von Jak. Frey (Galerie Fr. v. Filhol IV. 217), und von Maria Cosway und von Ingouf (für die Musée Franc. II. 2). Maria in knieender Stellung hebt von dem sanft schlummernden Kind ein dünnes Leinenzeug hinweg, und umfaßt mit der andern den gleichfalls knieenden Knaben Johannes, der innig anbetend die Hände faltet. Alle drei Köpfe sind von idealer Schönheit. Ueber dem edeln und jungfräulichen Gesicht der Maria schwebt die stille Mutterwonne wegen eines solchen Kindes; (mehr Wärme möchte man jedoch dem Gesicht wünschen). Das Kind selbst ist ein reines Bild liebenswürdiger Unschuld. Der kleine Johannes ist die kindliche Andacht selbst. (Landon Vie et Oeuvres de Raphael II. Nro. 108).

Etwas weniger erhaben, aber wohl in jungfräulicher Anmuth noch vorzüglicher ist eine ähnliche Darstellung im Sonno del Bambino von Raphael, trefflich gestochen von P. Bettelini. 23) Die Mutter hat hier etwas ausnehmend Reines, Stillfrommes, Gemüthlich-Feierliches, und im Knaben Johannes ist sein kindliches Entzücken an dem schlummernden Jesuskind besonders lieblich ausgedrückt.

Eines der lieblichsten und geistvollsten Bilder ist dasjenige, das mehr als zwei Jahrhunderte im Besitze der Herzoge von Alba zu Madrid sich befand, jetzt aber dem Herrn Creswelt in London gehört, und wovon jüngst (1827) ein meisterhafter Stich

23) War diese Madonna nicht vormals zu Loretto? S. Matthissons Erinnerungen. V. 17.

von Desnoyers erschien. In einer freundlichen, von sanften Hügeln, an dessen einem ein Städtchen sich anlehnt, begrenzten Landschaft sitzt auf einem Baumstumpfen Maria, in der Linken, die auf dem Schenkel ruht, zwischen den Fingern ein kleines Buch haltend, mit der Rechten das göttliche Kind umfassend, dessen linker Fuß über ihrem rechten Schenkel herabhängt, während der andere auf dem Boden steht. Das Kind stützt die linke Hand auf der Mutter Schooß, und erfaßt mit der Rechten ein langes Rohrkreuz, das der Knabe Johannes knieend vor ihr hinhält. Die Mutter, eine schöne, höchst jungfräuliche Gestalt, einfach gekleidet (ein Tuch ist ihr geschmackvoll über dem Haupt gewunden), blickt mit einem leisen Zug von sanfter Wehmuth nach dem Rohrkreuz. Das Jesuskind, ganz nackt (nur die Scham verbirgt ein Wulst oder Bausch des Gewandes der Mutter), von schlankem zierlichen Wuchs und geistvollem Ausdruck blickt mit edler Ruh und Zuversicht den Knaben Johannes an. Dieser aber, dem ein Pelzgewand zierlich über dem Rücken um die Lenden gebreitet ist, (ein Knabe von kraftvoller Schönheit), sieht mit frommer Gemüthlichkeit und sichtbarer Theilnahme (wie in prophetischer Ahnung) zu dem göttlichen Kind hinauf. Den Vorgrund schmucken Gras, Blümchen und Kräuter.

Das Bild, ehedem in der Galerie Orleans, ist gestochen von Ch. Flipart und Ludwig Petit. Die Madonna hält das stehende Kind, das sich an sie schmiegt. Das Gesicht der Mutter mit gesenkten Augen hat viel Ruhe und Innigkeit; das des Kindes den Ausdruck der reinsten Unschuld. (Landon Vie et Oeuvres de Raphael. VI. Nro. 325).

Gleiches Lob verdient die Madonna (im Palaste Tempi zu Florenz), sehr gut gestochen von Desnoyers (1823), etwas mehr denn Halbfigur, stehend; ein ländlicher Hintergrund. Recht mütterlich und umfaßt sie das Kind, welches, gegen sie gekehrt, nur drei

Viertheile seines Gesichtes zeigt, das eher ernst und geistvoll als lieblich zu nennen ist. Dagegen hat der Ausdruck im Gesicht der Mutter eine schöne jungfräuliche Anmuth, wenn gleich es mehr wie ein Bildniß nach der Natur, als wie eine Erfindung des Meisters aussieht. —

In dem Bilde in den Zimmern des Großherzogs von Toskana, (gestochen von Franz Stöber) hat das Kind, welches die Mutter auf der einen Hand trägt, und mit der andern anfaßt, viel Aehnliches mit dem Vorigen (im Palast Tempi). Die Madonna aber, die still vor sich niederblickt, hat nicht so viel Graziöses. Sie ähnelt dem Styl des Perugino. — Auch das Bild (Cabinet Crozat I. 25), schön gestochen von N. Larmessin, dann von Chereau und von Romanet, jetzt von Nik. Giubetti (im Umriß bei Landon Vie et Oeuvres, III. 145), hat wahres Verdienst. Das Gesicht der Madonna, die sitzend und seitwärts sich neigend auf das über ihrem Schooß der Länge nach liegende Kind mit Wohlgefallen herabblickt, hat einen sehr ruhigen, sanften, mütterlichen Ausdruck, aber nichts Erhabenes, oder Tief empfundenes. Das Kind hingegen ist nicht nur schön, sondern hat auch etwas Edles und Geistvolles im Aufblick. — Ein Seitenstück zu diesem Bild ist ein anderes, das, wie das Vorige der Galerie Orleans zugehörte, und auch von N. Larmessin gestochen ist. (Receuil Crozat I. 24, im Umriß bei Landon Vie et Oeuvres, III. p. 146, auch gestochen von Duflos und Huber). Die Madonna, höchst mütterlich hält mit einer Hand den Fuß des Kindes, mit der andern umfaßt sie es unter den Schultern. Das Kind von anmuthiger Munterkeit hält sich mit beiden Händen an der Mutter Brustgewand.

Das Kind segnet den Knaben Johannes, der vor ihm kniet, gestochen von N. Pitau.

Das Jesuskind mit einem Vögelchen (einem Stieglitz), das ihm Johannes darbringt (in der Galerie zu Florenz), gestochen von Desnojers und Raphael Morghen (Landon Choix I.) Die Madonna ist von himmlischer Anmuth; die beiden Kinder in der Einfalt der Unschuld, von liebenswürdiger Freundlichkeit. (Vasari Vita di Raphaele). Ein wahres Frühlingsbild! Die Scene ist eine heitere Landschaft. Die jungfräuliche Mutter schaut mit zärtlicher Liebe auf das Spiel der Kinder; ihre Seele ist ein reiner Spiegel, von keinem Hauche irdischer Neigungen getrübt; Gottes Friede wohnt in ihr, und ist über ihr ganzes Wesen ausgegossen. Die beiden Kinder sind harmlose unschuldige Wesen, fromm und gut. Mag man auch in ihren Formen noch etwas von der befangenen Art der peruginischen Schule gewahren (Göthe's Propyläen I. B. S. 106.), der Ausdruck verliert dabei nichts. Das göttliche Kind streichelt liebreich den Vogel mit dem Händchen, und ungemein zärtlich hängen seine Blicke an denen des jungen Freundes, der ihm den Vogel mit so inniger Freude darreicht. Kein Kirchenbild, aber ein höchst liebliches, anmuthiges Kabinetsstück!

Die Madonna, gestochen von Nicolet (Tableaux de Florence. XXIV. 1.) Sie, höchst jungfräulich und mütterlich, mit dem Kind von lieblichem und geistvollem Ausdruck, auf einem Thron unter einem Baldachin, dessen Vorhang zwei Engel zurückschlagen. Nebenher stehen vier Heilige. Unten zwei kleine Engel, die aus einem Papier singen. (Landon Annales, IV, 75, und Vie et Oeuvres de Raphael. II. Nro. 110).

Die Madonna mit dem Schmetterlinge, schön gestochen von Mark. Ant. Raimondi, weniger gut von Jg. Pavon. Sie sitzt auf einem thronartigen Stuhl mit Engelsverzierungen. Das göttliche Kind, das sie mit beiden Händen auf dem Schooße hält,

reicht dem vor ihm knieenden Knaben Johannes eine (Korn-) Blume; dieser hält ihm mit Andacht ein kleines Kreuz entgegen. Das Gesicht der Madonna hat viel Milde, Frommes, Mütterliches, Reines. Ein Schmetterling ruht auf ihrem Schooß.

Eine ähnliche, gut gestochen von Jg. Pavon. Sie sitzt auf einer thronartigen Bank, an deren Fußgestell, der heilige Georg und ein Engel, der auf eine Schlange tritt und eine Waage in der Hand hält, eingeschnitzt sind. 24). Sie hält auf dem Schoos das göttliche Kind, dem Johannes knieend ein Kreuzchen darreicht. Beide Knaben sind sehr lieblich, Maria sanft und mütterlich, aber nicht idealisch.

Die Madonna, die dem Kind, das auf ihrem Schooße sitzt, Nelken reicht, gestochen von Johann Couvay und Joseph Boulanger. 25).

Maria stehend hält das Kind Jesus; der Knabe Johannes, von einem Engel gehalten, fasst es liebreich, kindlich an. Auf der

---

24) An dem Throne Mariä mit dem Kinde sind, besonders von ältern Malern, der Sündenfall, der Tod Abels, die Vertreibung aus dem Paradies, Simson den Löwen tödtend u. d. gl. häufig angebracht.

25) Man zeigt noch ein Paar Madonnenbilder, wo die Nelke vorkömmt; eines bei Camuccini, ehemals in der Sammlung Aldobrandini zu Rom, wo die Madonna voll Anmuth in veilchenfarbnem Kleide zwischen zwei offenen Fenstern sitzend, die Arme um das göttliche Kind auf ihrem Schooße und den kleinen Johannes neben ihr breitet, der von ihm eine Nelke empfängt. Das andere Bild sieht man beim Maler und Kunsthändler Wocher zu Basel. Hier hält die Madonna die Nelke. Das Bild ist sehr schön. Doch hätt' ich es eher für einen vorzüglichen Sassaferrato, als für einen Raphael gehalten. Einige geben es für eine Copie nach Raphael (im Eskurial) von Palmerini. Aus welchem Grunde, ist mir nicht bekannt.

andern Seite steht ein anbetender Engel. (Gestochen von Aug. Veneto im Umriß in Landon's Vie et Oeuvres de Raphael. VII. Nro. 390).

Die Madonna zu Perugia im Hause des Gr. v. Castiglione, gestochen von Amsler (noch im Styl des Perugino).

Ein Bild, gestochen von Elisab. Sirani: Maria sitzend, hält mit beiden Händen das Kind, das auf einem Kissen steht, und die Hände nach einer kleinen Fahne ausstreckt, die der Knabe Johannes ihm darreicht.

Die Madonna del Palazzo Colonna zu Rom, gestochen von Marquelier (Kunstblatt Nro. 21, vom Jahr 1820). Das Bild ist aus Raphaels früherer, doch nicht ganz erster Zeit. Der Blick und das ganze Wesen dieser Madonna ist höchst sanft und heiter. Sie hat Aehnlichkeit mit der belle Jardinière. Der schöne Knabe schaut mit fröhlichem Muth sich um, hält sich aber an dem Gewand am Hals der Mutter, wodurch dieser mehr enthüllt wird. (Vergl. G. Quandt's Streiferei im Gebiete der Kunst. II. 199).

La Vierge aux Ruines von Raphael (etwas rauh gestochen von Pradier). Im Vordergrunde Maria stehend, die eine Hand über dem Haupte des Christuskindes, die andere mit einem Finger in der Schleife, die den Knaben über den Hüften umgürtet. Dem Heiland gegenüber sitzt der Knabe Johannes. Durchaus edle und reine Formen. Im Hintergrunde Ruinen mit Fernsicht. Durch ein offenes Thor steigt der heilige Joseph, ein Licht in der Hand, in die zerfallenen Gebäude hinab. 26)

---

26) Gen. Minutoli zu Berlin (jetzt zu Neuchatel) besitzt ein dem Raphael zugeschriebenes Bild. (Gestochen von G. M. V. del. et sculp. Romæ. 1624): Die sitzende Madonna wendet ihr Haupt zu dem Knaben Johannes, der auf einem Kissen sitzend und in der

Ungern verläßt der Beschauer die Raphaelischen Madonnen, wenn er einmal die Vollendung und den Adel der Formen und die Grazie des Göttlichen recht erfaßt hat, die bei aller Verschiedenheit ihr gemeinsames Gepräge sind, um zu andern Meistern überzugehen. Durch den Adel der Zeichnung und Erfindung nähert sich den Raphaelischen Bildern eines von Julio Romano: Maria mit dem Kinde, das auf ihrem Schooße steht, und das sie mit beiden Händen anfaßt, voll der Würde jungfräulicher Anmuth. Es ist gestochen von M. Eßlinger für das Taschenbuch Cornelia. Heidelberg. 1824.

Von einnehmender Schönheit, auch dem Styl des Raphael sich nähernd, sind viele Madonnen des Andreas Sabbatini von

---

Rechten das Kreuz, mit der Linken dem Kind auf der Mutter Schooß eine Blume darreicht. Das Bild hat sehr gelitten. — Manéga (Kunsthändler zu Basel und Genf) bietet eine Madonna von Raphael zum Verkauf aus, die von einem Kloster zu Peruggia vorlängst nach Spanien gekommen seyn soll, und zur Zeit der Staatswirren veräußert wurde. Sitzend blickt sie mit lieblicher Mütterlichkeit auf das Kind nieder, das, auf ihrem Schooß mit herabhängenden Füßen hingestreckt, mit der einen Hand ihr, mit der andern dem wohlgebräunten Knaben Johannes (dem Bild frommer ehrerbietiger Bescheidenheit) Feldblümchen darreicht. Der Aufblick des göttlichen Kindes zur Mutter ist himmlisch schön. Die Zeichnung, die Stellung und Wendung seines Leibes und sein Incarnat sind von der schönsten Wahrheit. Die Weisse der Leinwand, auf der es ruht, und wovon die Mutter ein Ende mit der Hand erfaßt, hebt die nackten Formen des Kindes und der mütterlichen Hand vortheilhaft hervor. Das rothe Unterkleid und der blaue Schawl, der ihr leicht die Schulter herabhängt, haben einen großartigen Faltenwurf. Das Hauptlicht fällt über das Gesicht der Madonna auf das Jesuskind.

Salerno (Lanzi französische Ausgabe II. 365). Sehr anmuthig ist seine Maria im Museum zu Paris. (Landon Annal. XIV. 107). Sie hält das Kind, welches gen Himmel weist, während Johannes ihm ein Kreuz einhändigt. —

Von anmuthiger Innigkeit und jungfräulicher Schönheit sind mehrere Bilder von Fra Bartholomeo di St. Marco. In dem einen, gestochen von Ch. Simmoneau, hält Maria knieend das Kind in ihren Armen, von einem Concert von Engeln umgeben. (Landon Choix. II.) In einem andern hält die Mutter (voll Würde) ein offenes Buch in der Hand, auf welches das Kind mit vielbedeutendem Ausdruck hinweist. In einem dritten (in der Sammlung des Fürsten Esterhazi), gestochen in punktirter Manier von Fr. John (für die Aglaja. Wien 1824), umfasst die Madonna, eine Figur von schöner jungfräulicher Naivetät, mit der einen Hand das geistvolle Kind, mit der andern hält sie voll Andacht ein Aermchen des Kindes empor, als wolle sie es küssen. Dieses Bild hat in der Anlage viele Aehnlichkeit mit dem Münchner-Bilde, das später unter den heiligen Familien wird angeführt werden. Nur hat das letztere noch weit mehr fromme Innigkeit. Alle Madonnenbilder von Fra Bartholomeo haben eine jungfräuliche Anmuth, die nicht durch den leisesten Zug von Sinnlichkeit oder blos irdische Reize gestört wird.

Wenden wir uns nun zu dem großen Maler, der den eigentlichen Wendepunkt der ältern und neuern Malerei bezeichnet, zu Leonardo da Vinci. Von ihm erwähnen wir zuerst des Bildes in Schelburne House (S. Goede IV. 40). Maria sitzt zur rechten Seite unter einem Baum, in einer freien einsamen Gegend, in deren Entfernung man einen See erblickt. Ihr zur Linken steht ein Engel betend; zu ihrer Rechten knieet der Knabe Johannes, und hört aufmerksam mit andächtig gefaltenen Händen dem

Christkinde zu, das im Vordergrunde Marien gegenüber mit ernster Miene und aufgehobener Hand spricht. Meisterhaft ist der Ausdruck von Innigkeit der Mutterliebe und frommer Freude in Mariens Blicken, von heiligem Ernst im Gesicht des Christkindes von himmlischer Frömmigkeit und Liebe in dem des Johannes. — Auch in dem Bilde: Madonna del Lago, sehr schön und zart gestochen von J. Longhi, bildet ein von Anhöhen umgebener See den Hintergrund. Vorn in der Mitte sitzt die Holdselige, mit sinniger Anmuth sich neigend. Die linke Hand hält das Kind mit einer Binde auf dem Schooß, und die rechte erfasst mild das Kinn des Johannes Knaben, der, die Hände gefaltet, vor dem Kinde knieet, welches mit aufgehobener Hand ihn segnet. Der Ausdruck der Mutter ist beseligende Liebe, der des Kindes die stille Majestät heiliger Unschuld, der des Johannes reine kindliche Ehrerbietung. — Ein anderes Madonnabild von Leonardo, das Franz I. dem König von England geschenkt, schlecht gestochen von Juster, soll von ausnehmender Schönheit seyn. Das Kind Jesu sitzt auf einem Kissen über dem Knie der Mutter. (Braun des Leonardo da Vinci Leben und Kunst. Halle. 1819. S. 25). — Eine vierte Madonna von Leonardo ist gestochen von Maria Cosway (in der Galerie du Louvre v. Griffths, Nro. 14). Voll Anmuth und von seltener Vollendung. Der Kopf der Maria ist von ausgezeichneter Schönheit. — Eine fünfte (in der königlichen Galerie zu München). Sie hält das Kind auf dem Schooße; der Knabe Johannes überreicht ihm kniend eine Blume. (Braun. S. 133). In einem sechsten Bilde (im Palast Albani zu Rom) scheint Maria vom göttlichen Kinde, daß sich dagegen zu sträuben scheint, eine Lilie, die es in der Hand hält, zu begehren. Ein Bild voll Grazie. (Lanzi. I.)

Man begegnet noch sonst hie und da einer Madonna von

diesem großen Meister; alle sind von ähnlicher Anmuth. Milde und Güte sind darin vorherrschend. Haare (meist rothe) und Gewänder sind besonders fleißig und mit Geschmack bearbeitet. Züchtig und sittsam liegen die Gewänder am Körper. Seine mehresten Madonnen haben ein Grübchen unter der Wange, das ihnen eine eigene Grazie gibt. Sie erinnert schon in etwas an das anmuthige Lächeln und die Bewegung des Mundes nach den Winkeln hinauf in Correggio's Madonnen. Indessen liegt in dieser Grazie doch etwas Manier, und eben wegen ihr erheben sich Leonardo's Madonnen nie ganz zum Ideal. 27)

Verschiedene Madonnenbilder von Schülern des Leonardo, von Anton Sogliano, von Lorenz von Credi, von Bernhard Luini, haben in Geist und Manier so große Aehnlichkeit mit denen des Meisters, daß sie oft schwer von ihnen zu unterscheiden sind. 28)

Von Bernhard Luini (dem Schüler des Leonardo, der noch mehr Natürlichkeit als sein Meister an den Tag legt, dessen Bilder aber doch vielfältig mit denen des Meisters verwechselt

27) Braun in Leonardo's Leben und Kunst bemerkt S. 47: „Seine Köpfe haben sehr hohe schmale Stirnen, meist mit gescheitelten, lang herabwallenden Haaren. Die Nase ist gewöhnlich breit, gesenkt und mit starker herabgehender Spitze, der Mund breit und hoch in den Winkeln hinaufgezogen; in den Wangen sind oft Grübchen durch das Lächeln, das er zu häufig anbrachte. Sehr passend ist dies in Köpfen, deren ganzes Wesen Empfindsamkeit ist, minder gut in andern, wo Kraft erfodert wird. Ein Musterbild für erstere Art ist die schöne Joconde, die heilige Anna in dem Bilde, das einst die Galerie zu Kassel zierte; für letztere fehlerhafte Art, der heilige Johannes der Täufer in dem Pariser Museum, (gestochen von Boulanger)."

28) Lanzi I. in der französischen Uebersetzung. S. 204 — 207.

werden) ist ein Bild, schön gestochen von Bisi (nach einem eingerahmten Freskogemälde der Brera zu Mailand). Mutter und Kind haben viel Anmuth und Würde; auch der am Fuße des Thronsitzes die Zither spielende Engel ist wegen der frommen Begeisterung sehr lobenswerth. Daneben stehen rechts der heilige Anton der Eremit und die heilige Barbara; zwei würdige Figuren.

Eine andere ist lithographirt von Hardorff. Eine sanfte weibliche Gestalt neigt sich mütterlich zu den beiden Knaben Jesus und Johannes, die sich vor ihr, der erstere sitzend, der andere knieend, umarmen.

Eine dritte vortreffliche Madonna von B. Luini in der Franziskanerkirche delli Angeli zu Lugano erwartet noch einen würdigen Griffel. Die Madonna voll mütterlicher Anmuth umfaßt stehend das Christuskind zur Rechten und den Knaben Johannes zur Linken, nachdenkend niederschauend. Das Kind spielt mit einem Lamm, der knieende Johannes, ein Kreuz in der Hand, deutet auf das Spiel des Heilands. (Kunstblatt 1822. Nro 49. S. 195.

Von Leonardo und Luini wird unser Blick am liebsten wieder zu Correggio sich wenden. Unter seinen Madonnen nimmt sich die in Florenz (Tableaux de Florence XVIII.) durch eine besondere Grazie aus. Maria knieend betrachtet mit Innigkeit das vor ihr liegende göttliche Kind. Das Licht scheint von diesem ins Gesicht der Mutter zu stralen. Das anmuthvolle Bild ist gestochen von L. Delignon.

Die Madonna von Correggio (in der Sammlung des Gr. Fries zu Wien), schön gestochen von G. Audran, Rahl, G. Chateau, J. L. Delignon. (Vergl. Landon Oeuvres du Cor. II.), gleichfalls knieend vor dem auf Stroh liegenden Kinde, ist ein naiver Ausdruck der Mutterfreude. Ihr Gesicht, ohne idealisch schön zu seyn, hat viel Jungfräulich Zartes und Anmuthvolles, ein Wonnelächeln, wie nur Correggio es geben konnte, und das an seine Engel erinnert.

Die Giustinianische Galerie zu Berlin enthält eine Madonna von Correggio, die ihr stehendes Kind mit holdseliger Wonne betrachtet. Das Bild ist von ausnehmender Anmuth, und des besten Grabstichels würdig.

Ausnehmend schön sind mehrere Madonnen von Correggio in Verbindung mit der Vermählung der heiligen Katharina. Eine dieser Vorstellungen hat jüngst C. Lorichon gut gestochen.

Von Correggio ist la Madonna col divoto (zu München) trefflich gestochen von B. Bettelini. Maria mit dem Kind (beide weder idealisch, noch sehr anmuthig) auf den Wolken. Unten St. Hieronymus und St. Jakobus, der den Donator empfehlend darzustellen scheint; treffliche Figuren.

Wegen edelm Styl und Ausdruck verdient eine Madonna von Ramenghi, genannt Bagnacavallo (in der königlichen Galerie zu Dresden) großes Lob. Schade, daß das Bild ziemlich verdorben und schlecht restaurirt ist. Maria mit dem Kind, das himmelwärts deutet, in den Wolken, von einer Glorie von Engeln umgeben, hat eine mit Milde gemischte edle Würde, und im ganzen Bilde sieht man den Schüler Raphaels. Die Figuren des Petrus, Paulus, Antonius und Geminianus, die unten stehen, sind herrliche Charaktere voll heiligen Ernstes. — Wegen der Aehnlichkeit des Gegenstandes werde hier des großen herrlichen Bildes von Dosso Dossi (gleichfalls in der königlichen Galerie zu Dresden) gedacht, wo die vier Kirchenväter in tiefer Betrachtung sich befinden. Oben sitzt Gott Vater auf einer Weltkugel in einer von Engeln umgebenen Glorie, und legt segnend die Hände auf das Haupt der heiligen Jungfrau, die in tiefer Demuth vor ihm kniet. Alles in diesem Bild ist von ausnehmender Schönheit, trefflichem Ausdruck und großer Harmonie.

Von Innocenco da Imola (Schüler des Francia und

später der raphaelischen Werke) enthält der Dom zu Faenza ein schönes Bild (von 1526): Madonna mit dem Kinde sitzt auf einem Thron; davor der Knabe Johannes; weiter unten ein Engel, der die Zither spielt. Zu beiden Seiten Elisabeth und Zacharias, Petrus und Paulus. Ueber dem Throne hält ein Engel ein Spruchband mit der Inschrift: Hic est puer magnus coram Deo. Ein anderes Bild von Innocenco steht in der Akademie zu Bologna. (Thiersch Reisen I. 382.)

Von Ludw. Caracci, gestochen von Raphael Morghen (in Form eines kleinen Medaillons). Das Gesicht der Mutter hat viel Anmuth und ist edel. Das des Kindes deutet auf etwas Großes, Höheres. Von demselben ein schönes Bild im Styl des Correggio, gestochen von Maria Cosway (Galerie du Louvre II. 2), und von Bettelini (Musée fr. V). Sie, die Reine, Demuthsvolle hält mit der einen Hand ein Buch, mit der andern das auf ihrem Schooß stehende Kind, das mit der Linken aufwärts deutet, und sinnvoll niederblickt.

Von Dominichino, gestochen von P. del Po (Landon Vie et Oeuvres I. Pl. 38). Maria sitzt auf einem erhöhten, von musizirenden Engeln umgebenen Throne; das Kind steht an ihrem Schooß. Sie hält es mit der einen Hand, in der andern ein geschlossenes Buch. Unten schreibt der Evangelist Johannes in Begeisterung auf der einen Seite, auf der andern steht in bittender Stellung der heilige Bischof Petronius. Alles ist mit viel Würde und Wahrheit ausgedrückt. — Von demselben Meister: Maria mit dem Kinde auf der Erdkugel stehend, rings umher anbetende Engel. Sehr schön. (Landon Vie et Oeuvres III. Pl. 135).

Von Hannib. Caracci (in der Galerie zu Dresden) gestochen von N. Dupuis. Maria sitzt auf einem Throne, mit der einen Hand das Kind auf dem Schooß haltend, mit der

andern ein offenes Buch. Nebenpersonen sind: Johannes der Täufer, Matthäus und Franziskus. Der letztere küßt dem Kind einen Fuß. Der Ausdruck des Kindes ist höchst bedeutend, und der aller andern Figuren charakteristisch. Der Vollkommenheit dieses Bildes fehlt nur das Anmuthvolle des Correggio. Anordnung, Betrachtung und Zeichnung sind vortrefflich. (Füßli kritisches Verzeichniß II. 154).

Von Hannib. Caracci enthält auch der Chor des Doms zu Reggio eine durch Schönheit der Zeichnung, der Stellungen und der Drappirung ausgezeichnetes Bild, wo Maria mit dem Kind auf Wolken zwischen Engeln erscheint; unten rechts ein Heiliger, links eine Heilige. (Cochin Voj. I. 73).

Von Guido Reni, gestochen von Raphael Morghen. Johannes küßt dem Kind Jesu einen Fuß, und dieses segnet ihn. Von hoher Einfalt. (Landon Annal. VI. 113).

Von Franz Albani, gestochen von M. Lasne, auch von Piroli. Maria mit dem Kinde auf Wolken; die Füße auf dem Mond; um ihr Haupt eine Sternenkrone. —

Von Johann Cariane sieht man in der Servitenkirche zu Bergamo eine Madonna, umgeben von einem Kreis von Seligen und Engeln, während andere Engel zu ihren Füßen musiziren. Ein Bild voll Anmuth. Den Hintergrund bildet eine schöne Landschaft. (Lanzi französische Ausgabe. III. 112).

Von van Eyck (in der Sammlung des Herrn Campe zu Leipzig). 29) Wunderschön ist der sanfte, liebliche, gemüth- und geistvolle Ausdruck der beiden Figuren.

Von Antonelli von Messina (1497) ist zu Catanea in Sizilien eine schöne Madonna zu sehen. Die Jungfrau mit

---

29) Diese Sammlung soll jetzt wieder zerstreut seyn.

und schlicht sitzt auf einem hölzernen Throne. Auf ihrem rechten Knie steht das Kind, nackt, nur einen Flor um die Hüften; es hält in der Rechten einen Apfel, in der Linken, die gegen die Mutter erhoben ist, eine Blume. (Kunstblatt 1825. Nro. 57, S. 225).

Von Franz Mazzuoli (Parmesano) sind drei Vorstellungen sehr gut gestochen; die eine von Benigno Rossi, die andere von Fr. Bartolozzi, die dritte von J. Rosaspina. In der Giustinianischen, jetzt königlichen Galerie zu Berlin ist ein schönes Bild. Die Jungfrau sitzt auf einem antiken Stuhl. Das Kind, nachlässig auf ihrem Schooß, in einer der Entfaltung seiner Form vortheilhaften Stellung hingestreckt, hält die eine Hand auf einer Weltkugel, und reicht mit der andern der Mutter, die es mit Liebe betrachtet, eine Rose. Von diesem anmuthigen Maler sieht man in verschiedenen Galerien, z. B. Corsini, Albani, Borghese (zu Rom) liebliche Bilder mit der Madonna, dem göttlichen Kind und dem Knaben Johannes. Zuweilen ist die heilige Katharina, oder Zacharias, oder eine andere Figur beigefügt. Seine weiblichen Figuren sind gewöhnlich etwas zu lang, und ihre Grazie übergleitet zuweilen in eine gewisse Ziererei, indem sie etwas zu sehr über die Grenzlinie der Wahrheit geht. Deswegen sagte Augustin Caraccin: „ein wenig von des Parmegiano Grazie, aber nicht die ganze!" —

Von Andreas del Sarto ist ein Bild, gestochen von Bartolozzi. (Landon Choix II.) Eine sehr schöne, anmuthvolle Madonna mit dem Kinde von Andreas del Sarto enthält die Giustinianische Galerie zu Berlin. (Nro. 8). Alle seine Madonnen haben eine gewisse geistvolle Anmuth. Aber keine ist idealisch schön. Sie gleichen sich fast alle als Abbilder seiner schönen, obgleich bösen Frau (Lanzi I. opera 2). Seine Kinder haben etwas von denen des Leonardo.

Mit einigen Worten erwähnen wir einer Madonna von Carlo Cignani, gestochen von Joh. Sauter. Ungemein anmuthig und herzlich; sodann von dem mit reicher Phantasie nach blendendem Schein strebenden Manieristen Fr. Solimena, gestochen von Fab. Berardi. Sie betrachtet das vor ihr schlafend liegende Kind. Edle Formen und wahrer Ausdruck. Auch seine Maria Mater Dei, gestochen von Carl Orsolini, ist eine holde Figur, zart und geistreich im Ausdruck. Sie betet mit gefaltenen Händen. Doch wenden wir uns zu den Bildern von Franzesko Francia (Raibolini), eines (wiewohl ältern) Zeitgenossen von Raphael. Hier werden wir mit reinem Vergnügen verweilen. Seiner Madonnabilder sieht man in den Galerien viele, die einander ziemlich ähnlich zu seyn pflegen. Die Formen sind edel und sanft; es umschwebt sie ein leiser Anstrich oder Hauch von Wehmuth. Das eine Bild ist gestochen von Augustin Venetus. Mehrere sehr schöne sah ich in der Akademie zu Bologna, 30) eines in der dasigen Kirche St. Maria Maggiore, eines in der Galerie Ercolani daselbst; sodann eines

30) Die Madonna sitzt mit dem segnenden Kinde voll himmlischer Ruhe zwischen zwei Engeln in schöner Jünglingsgestalt. Diese in reichem Gewande mit gelblockigen Haare, das ein Stirnband in der glatten Scheitelung hält, beide stehend, mit gesenktem Blicke und mit gefalteten Händen anbetend. Auf der Stufe des Throns sitzen zwei Engelknaben; der eine geigend ist im Wohlgefallen an den Tönen, die er den Saiten entlockt, versunken; der andere mit der Zither hat die spielende Hand von dem Instrument zurückgezogen, und lauscht wie auf den Nachklang mit leise geöffneten Lippen, denen vielleicht Gesang entschwebt. Zu jeder Seite stehen zwei Heilige. Thiersch, Schorn und Anderer Reisen in Italien. I. 369.

in der Galerie Doria, eines in der Galerie Borghese, eines im Palaste Barberini Sciarra zu Rom; eines in der Galerie Brera zu Mailand (Maria sitzt auf einem Gewölk, oben liebliche Engel, unten mehrere Heilige); ein anderes bei Boiseré in Stuttgart, (jetzt zu München) eines in der Galerie zu Wien (Rosa I. 30), und ein vortreffliches großes Bild (in der Münchner Galerie 714). Hier steht Maria in einer blumigten Landschaft, mit etwas gebeugten Knieen, die Hände kreuzweis über der Brust, und schaut mit großer Anmuth zu dem Kinde nieder, das, unter Blnmen auf einem Teppich liegend, halb lächelnd, halb ernst, den Finger auf den Mund haltend, emporblickt. (Vergl. Hagen Briefe in die Heimat I. 97). Von einer der Madonnen des Franz Francia schrieb Raphael : non vedendone da nessun altro piu belle, et piu devote e ben fatte. (Lanzi II. 2. p. 19). 31)

Auch von Guercino, wenn gleich seine Madonnen das Ideal nie erreichen und auch nicht darnach streben, verdienen doch wenigst einige unsere Beachtung. Nicht nur versteht sich dieser Meister auf den starken Natureffekt; er weiß auch das feinere Gefühl einzunehmen; seine Erfindung ist zuweilen höchst lieblich, und über das Ganze verbreitet sich eine schöne Harmonie. Sein Bild, gestochen von Pitau, zeigt uns zwei anmuthvolle, wohlgeordnete Figuren. Maria liest voll Anmuth in einem Buche; das Kind, das auch auf das Buch hinblickt, hält mit der einen Hand eine Rose, und bewegt die andere nach der Mutter Busen.

Von Demselben: Maria lehrt Jesus lesen, gestochen von Fr. Bartolozzi.

---

31) Ein guter Stich nach einer Madonna des Francia von Zuliani ist ohnlängst erschienen.

Mit einigen Worten erwähnen wir einer Madonna von Carlo Cignani, gestochen von Joh. Sauter. Ungemein anmuthig und herzlich; sodann von dem mit reicher Phantasie nach blendendem Schein strebenden Manieristen Fr. Solimena, gestochen von Fab. Berardi. Sie betrachtet das vor ihr schlafend liegende Kind. Edle Formen und wahrer Ausdruck. Auch seine Maria Mater Dei, gestochen von Carl Orsolini, ist eine holde Figur, zart und geistreich im Ausdruck. Sie betet mit gefaltenen Händen. Doch wenden wir uns zu den Bildern von Franzesko Francia (Raibolini), eines (wiewohl ältern) Zeitgenossen von Raphael. Hier werden wir mit reinem Vergnügen verweilen. Seiner Madonnabilder sieht man in den Galerien viele, die einander ziemlich ähnlich zu seyn pflegen. Die Formen sind edel und sanft; es umschwebt sie ein leiser Anstrich oder Hauch von Wehmuth. Das eine Bild ist gestochen von Augustin Venetus. Mehrere sehr schöne sah ich in der Akademie zu Bologna,30) eines in der dasigen Kirche St. Maria Maggiore, eines in der Galerie Ercolani daselbst; sodann eines

30) Die Madonna sitzt mit dem segnenden Kinde voll himmlischer Ruhe zwischen zwei Engeln in schöner Jünglingsgestalt. Diese in reichem Gewande mit gelblockigen Haare, das ein Stirnband in der glatten Scheitelung hält, beide stehend, mit gesenktem Blicke und mit gefalteten Händen anbetend. Auf der Stufe des Throns sitzen zwei Engelknaben; der eine geigend ist im Wohlgefallen an den Tönen, die er den Saiten entlockt, versunken; der andere mit der Zither hat die spielende Hand von dem Instrument zurückgezogen, und lauscht wie auf den Nachklang mit leise geöffneten Lippen, denen vielleicht Gesang entschwebt. Zu jeder Seite stehen zwei Heilige. Thiersch, Schorn und Anderer Reisen in Italien. I. 369.

in der Galerie Doria, eines in der Galerie Borghese, eines im Palaste Barberini Sciarra zu Rom; eines in der Galerie Brera zu Mailand (Maria sitzt auf einem Gewölk, oben liebliche Engel, unten mehrere Heilige); ein anderes bei Boiseré in Stuttgart, (jetzt zu München) eines in der Galerie zu Wien (Rosa I. 30), und ein vortreffliches großes Bild (in der Münchner Galerie 714). Hier steht Maria in einer blumigten Landschaft, mit etwas gebeugten Knieen, die Hände kreuzweis über der Brust, und schaut mit großer Anmuth zu dem Kinde nieder, das, unter Blumen auf einem Teppich liegend, halb lächelnd, halb ernst, den Finger auf den Mund haltend, emporblickt. (Vergl. Hagen Briefe in die Heimat I. 97). Von einer der Madonnen des Franz Francia schrieb Raphael : non vedendone da nessun altro piu belle, et piu devote e ben fatte. (Lanzi II. 2. p. 19). 31)

Auch von Guercino, wenn gleich seine Madonnen das Ideal nie erreichen und auch nicht darnach streben, verdienen doch wenigst einige unsere Beachtung. Nicht nur versteht sich dieser Meister auf den starken Natureffekt; er weiß auch das feinere Gefühl einzunehmen; seine Erfindung ist zuweilen höchst lieblich, und über das Ganze verbreitet sich eine schöne Harmonie. Sein Bild, gestochen von Pitau, zeigt uns zwei anmuthvolle, wohlgeordnete Figuren. Maria liest voll Anmuth in einem Buche; das Kind, das auch auf das Buch hinblickt, hält mit der einen Hand eine Rose, und bewegt die andere nach der Mutter Busen.

Von Demselben: Maria lehrt Jesus lesen, gestochen von Fr. Bartolozzi.

---

31) Ein guter Stich nach einer Madonna des Francia von Zuliani ist ohnlängst erschienen.

Von Demselben, schön gestochen von P. Bettelini. Mit lieblicher Miene blickt sie auf ein Vögelchen auf dem Zeigefinger ihrer Rechten, welches das auf ihrem Schooße sitzende Kind an einem Faden hält und aufmerksam ansieht, während eines seiner Händchen das Brusttuch der Mutter anfaßt. (Für ein Kirchenbild zu spielend).

Von Simon Memmi, mittelmäßig gestochen von Raphael Morghen. Eine edle Gestalt, von einfacher Hoheit und schlichter Anmuth.

Von Pet. Perugino (Landon Annal. XV. 37). Madonna mit dem Kind in einer Glorie von Engeln aus den Wolken; unten vier Heilige. Das Bild gehört zu des Meisters besten. So auch das im Palaste Pitti zu Florenz. Ein Engel trägt das Christuskind auf den Armen; Maria und der kleine Johannes knieen anbetend davor. Voll frommer Andacht. — Eine andere Madonna von Perugino (in der Fürstlich Lichtensteinischen Galerie zu Wien) ist sehr gut gestochen von C. Rahl (1825). Die Idee ist vielleicht noch beachtungswerther, als die Ausführung. Maria knieet, die Hände gefaltet vor dem Kinde. Dieses sitzt auf einem Sack oder Polster, und wird von einem knieenden Engel gehalten. Der letztere hat einen gemüthlich andächtigen Ausdruck. Auch das Gesicht des Kindes ist geistvoll. Warum es aber die eine Hand gegen den Mund führt, ist zweifelhaft. Die Figur der Maria hat etwas Schlichtjungfräuliches. Hinten ist eine schöne Landschaft mit Hirten. (Kunstblatt 1826. Nro. 5).

Von Bernhard von Fassolo. Maria mit dem Kinde unter einer Art von Baldachin sitzend. Ihr Gesicht ist von großer Anmuth und himmlischer Ruhe; das Kind von geistvollem Ausdruck. (Landon Annal. XVI. 137).

Von Filippo Lippi unter vielen andern lieblichen Bildern

in Florenz eines in der dasigen Galerie, wo die Mutter mit einem Gesicht von ganz eigener Grazie auf das Kind niederblickt.

Ein anderes von Filippo Lippi sah ich in der Sammlung des Herrn Campe in Leipzig. Die Madonna betet knieend das Kind an, das von ihr zur heiligen Anna sich wendet, die es auf der andern Seite anbetet. Hinter der Madonna schwebt ein kleiner Engel. Dieser Engel, sodann das Gesicht der Madonna voll inniger Andacht, vorzüglich aber der Ausdruck sinniger Liebe im Kinde, sind von wunderbarer Schönheit.

Von Andreas Mantegna sind mehrere Madonnen merkwürdig. Die eine in der Kirche della Vittoria zu Mantua, ist von 1495. Die Madonna unter vielen Heiligen; Michael der Erzengel und Mauritius halten ihr den Mantel. Ein Bild von der schönsten Zeichnung, zarter Carnation, der lieblichsten Anmuth, und trefflichem Ausdruck der Köpfe. Jeder Kopf könnte zum Musterbild dienen wegen der Lebendigkeit und dem Ausdruck; auch wegen dem Studium der Antike. Die Formen sowohl im Nakten, als unter Gewändern sind ausnehmend sanft. Auch die Nebendinge sind vortrefflich: die Nuanzierung der Gewänder, der Glanz der Metalle, die thauichte Frische der schönen Früchte. (Lanzi französische Ausgabe. III. 371. Orloff. Essai. II. 195. Fiorillo. II. 24). Eine andere Madonna, die das auf ihrem Schooß liegende Kind mit Inbrunst umarmt, ist von dem Maler selbst gestochen. —

Die Kirche St. Zeno zu Verona bewahrt mehrere herrliche Madonnabilder von Mantegna. Die über dem hintersten Altar ist in drei Flächen eingetheilt. In der mittlern thront sie selbst mit dem Christuskinde, das auf die tiefern Engelsköpfe herabblickt; im Felde zur Linken der Jungfrau sind Johannes der Täufer und die heiligen Laurenzius und Antonius, rechts die Apostel Petrus,

Paulus und Johannes. Sehr zu loben ist hier die Anmuth und Schönheit der Mutter und der Engel, die mit Ernst gemischte Milde des Christuskindes, die strenge Gemüthsart des Täufers, die sanfte des Evangelisten, die Würde und Kraft der Apostelfursten und die große Harmonie des Ganzen. (Thiersch Reisen. I. 73).

Von Mantegna sieht man auch eine schöne Madonna in der städtischen Gemäldesammlung zu Mainz. Ihr Ausdruck ist eine stille Wehmuth, aber mit einer Grazie begleitet, die hernach Correggio selbst mitunter eher wieder verkörperte, als erhöhte. Das Kind ist ein derbes Gewächs, voll Kraft und Leben; ernst ist Blick und Miene. Das Obergewand der Maria ist ultramarinblau. Das Ganze ist vortrefflich erhalten. Hinter der Maria ist ein Pfeiler, zu beiden Seiten etwas Landschaft, der Himmel ist wie Silber, und drüber hinaus hängt ein Blumengewinde, daß sich über dem Heiligenscheine der Maria vereinigt. Der Fußboden ist mit einer Fülle von sauber ausgemahlten Kräutern und Blumen bedeckt. Diese Verzierung findet man häufig in den Madonnenbildern der ältern Zeit.

Von Benvenuto Garofalo (das nämliche im Pariser Museum, gestochen von J. B. de Poilly und Dambrün, und in der Dresdner Galerie). Die Mutter knieend vor dem schlafenden Kinde betet es an. Ihr gegenüber knieet ein bekleideter Engel, das Schweißtuch in einer Hand, mit der andern die Dornenkrone über dem Kind haltend und den Blick wehmuthsvoll auf die Mutter richtend. Am Himmel zwei Chöre von Engeln, einige die Leidenszeichen tragend. Das Ganze voll Anmuth, obgleich in der Ausführung manche Härte vorkommt. (Landon Annales VII. 41. Demian, S. 241. Nro. 133. Galerie Fr. v. Filhol X. 687).

Von Demselben: Die Madonna auf einem Throne, das

Kind vor ihr stehend; auf beiden Seiten musizirende Engel. Die Instrumente lassen nicht gut in den Händen solcher himmlischen Wesen. Sonst ist viel Anmuth in dem Bilde. Die untenstehenden drei Heiligen sind wahrscheinlich die Kirchenpatrone. (Landon Annales X. 79).

Sehr gemüthlich und von erhabener Anmuth sind einige Madonnen auf Thronen und Wolken von Galeazo Campi. (S. Vidoni Pittura Cremonese p. 71) und von Giulio Campi (Vidoni p. 77 und 81). Als Votivbilder mit mehrern Heiligen, den bessern beizuzählen.

Ueber eine Madonna des Joseph von Fiesole 32) im Museum zu Florenz, soll Michael Angelo, als er sie zu Gesicht bekam, ausgerufen haben: er müsse die Schönheit der Maria im Himmel selbst gesehen haben. Sie schwebt, das schöne Kind auf dem Arme, von lieblichen Engeln umgeben, die auf verschiedenen Instrumenten (!) spielen. Unter diesen ist besonders einer seelenvoll, der auf der einen Hand eine kleine Orgel hält, und sinnend die Tasten mit der andern berührt. (G. Quandt's Streifereien im Gebiete der Kunst. III. 175).

Auch des Andreas Camedoni Madonnen bezaubern durch ihre jungfräuliche Sittsamkeit. (Fiorillo. I. 411).

Von Francucci, oder Innozenz v. Imola (in Giacobo Maggiore zu Bologna). Maria schwebt über Wolken mit dem

---

32) Den Madonnen dieses großen Meisters (gebildet nach Massaccio, gestorben 1455) fehlt es sonst meist an jugendlicher Anmuth. Siehe Pittura di Fra Giovanni da Fiesole, gezeichnet und gestochen von G. B. Nocchi, gr. Fol. und die Krönung Mariä von diesem Meister, gut gestochen von Forsell mit erklärendem Texte von A. W. v. Schlegel.

Kinde ohne Engelbegleitung, in einem lichtvollen Raume. Ihre Bildung ist sanft, von edelm Ernst erhöht; ihre Stellung hat viel Anmuth. Unten sind sieben heilige Jungfrauen; die mittlere mit einer Fahne, ist eine Figur von vorzüglicher edler Schönheit. (Hofstätter. II. 177 u. fg.)

Von Cantarini, lithographirt nach Deris Zeichnung (Carlsruhe). Sanfter mütterlicher Ausdruck; eine süsse, selige Ruhe im schlafenden Kinde.

Von Mich. Ang. Anselini (Landon Annales XIII. 99). Die Gesichter der Madonna, des Kindes und des heiligen Joseph sind vortrefflich, voll Wahrheit im Ausdruck. Die heilige Barbara daneben ist hier der Hauptsache fremd.

Von Luigi (Andr.), genannt l'Ingegno (Landon Annal. IV. 35), gestochen von Tardieu. Die heilige Familie wird von Engeln mit Trauben bedient. Alles von großer Lieblichkeit.

Von Sebast. del Piombo (Landon Annal. VIII. 97). Die Madonna mit dem Kinde. Neben ihnen drei kleine Engel in unschuldiger Ehrfurcht. Die Figuren sind von edler Einfalt. Der Sack auf einer Schulter des einen Engels ist eine alberne Kaprizze des Malers. 33)

Doch weit höher stehen einige Bilder von Joh. Bellini. Das eine (jetzt in der Akademie zu Venedig) zeigt die Madonna mit dem Kind auf einem Thronsitze in einer zierlichen Nische. Am Fuße des Thrones drei Engel mit Saitenspiel; daneben sechs Heilige. Die Madonna hat viel Schönheit und Würde, und von den drei Engeln ist besonders der mittlere, der sein himmelblaues

---

33) Ein anderes berühmtes Bild dieses Meisters: Madonna in der Glorie; im Vorgrund sechs Heilige, war sonst zu Treviso in der Hauptkirche zu sehen.

Auge zur Madonna aufschlägt, von bewunderungswürdiger Schönheit und Lieblichkeit. (Landon Annal. XV. 15). Ein anderes Bild von Joh. Bellini ist in der Sakristei der Kirche S. Redemtore zu Venedig: das Kind entschlummert auf der Mutter Schooß unter der Harmonie zweier Lautenspieler. Alles voll Anmuth. (Matthissons Erinnerungen V. 63). Es ist dies Bild wohl das nämliche, das nach Lanzi (französische Ausgabe. III. 49) in einem Schrank bei den Kapuzinern zu Venedig aufbewahrt wird; ein Bild voll Zauber durch Schönheit, Anmuth und Ausdruck.

Von Vinzenzo Giminiani, Raphaels Schüler. (Galerie zu Dresden. Demian S. 245. Nro. 135. Kunstblatt 1822. Nro. 16. S. 62), gut und schön gestochen von Giov. Garavaglia. Madonna mit edlem und sanften Ausdruck mütterlicher Zärtlichkeit. hält das über ihrem Schooß liegende Kind, das mit inniger Begier den kleinen Johannes mit den Händchen an Haupt und Kinn anfasst, und Lippe an Lippe hält. Ein ungemein liebliches Bild, wenn gleich die Madonna nicht an's Ideal reicht, sondern nur ein Bildniß nach der Natur seyn mag.

Von Lorenzo Lotto sieht man ein anmuthvolles Bild in der Akademie zu Bergamo. Die Madonna trägt sitzend das göttliche Kind im Schooße. Umher stehen mehrere Heilige. Vor dem Kind ist der Knabe Johannes voll heitern Frohsinns, im Begriff ein Lämmchen zu bekränzen. (David Bertolotti Peregrinationi. Milano 1822. II 25).

Zahlreich sind, nicht in Kirchen, sondern in Galerien die lieblichen Madonnen von Joh. Bapt. Salvi, gen. Sassaferato. Die eine befindet sich im Palast Casali zu Rom; man sieht ihrer in München, Wien, Dresden, Paris. Sie sind jedoch an Schönheit sehr verschieden. Bald erinnern sie an Raphael, bald an Guido. Sehr wahr bezeichnet Lanzi, (französische Ausgabe, II. 216.)

das Verdienst dieses Malers, indem er sagt: wenn er das Ideal der Griechen nicht hatte; so hatte er doch ein dem Charakter der heiligen Jungfrau ganz entsprechendes, worin vorzüglich die Demuth sich auszeichnet. Diesem Charakter ist auch das Einfache in Gewand und Schmuck zusagend. Die Würde verliert nichts dabei. Nur sind die Umrisse der Fleischpartien mitunter etwas zu scharf, nicht weich und sanft genug, und die Gesichtsfarbe zu blaß.

Von Palma, dem Aeltern, (Galerie zu Dresden. Demian S. 249. Nro. 132) Maria, das Kind auf dem Schooße, das sich zum Knaben Johannes neigt. Beide halten eine beschriebene Rolle. Zwischen beiden kniet die heilige Katharina. Das Ganze voll Anmuth. Schöne Köpfe, treffliche Figuren voll Wahrheit und Ausdruck.

Von Titian, gestochen von C. Blömärt. Das auf der Mutter Schooß stehende Kind hält einen Aepfel in der Hand. Der Knabe Johannes nähert sich ihm, ein aufgerolltes Papier mit der Aufschrift: ecce agnus Dei in der Hand. Im Grund eine in Helldunkel gehaltene Glorie von Cherubinen. Ein anderes, noch schöneres Bild ist sehr gut gestochen von Joh. Morin, minder gut von H. Syers: Maria betrachtet das mit bedeutendem Ernst aufwärts blickende Kind mit Ehrfurcht. Ein drittes Bild hat in der Komposition viel ähnliches mit Raphaels Madonna della Sedia der Ausdruck ist wahr und naiv. Es ist auch gestochen von C. Blömärt; ein viertes Bild ist gestochen von Jak. Matham. Maria reicht sitzend das Kind dem Knaben Johannes dar, indem sie sich seitwärts zu Katharina wendet. Die Gesichter sind von holdem gemüthlichem Ausdruck. — Ein fünftes Bild ist gestochen von C. Audran. Hier kniet Katharina vor der Madonna und hält über ihrem Schooße das Kind, es liebevoll betrachtend.

Zur Seite bietet der Knabe Johannes Früchte dar. Anmuthig. (Füßli kritisches Verzeichniß III. 37—40). — In einem sechsten, gestochen von Joh. D. Pichianti, sehen wir Maria mit dem Kinde in den Armen, das ihr eine Biene zeigt. Ein siebentes, wo die Madonna zwischen zwei Engeln sitzt, die das Kind anbeten, im Museum zu Paris (Landon Annal., XV. 131), ist von großer Schönheit. Ein achtes, dem letztern ähnliches, jetzt (1825) bei Artaria in Mannheim, ist meisterhaft gestochen von P. Anderloni. Das Bild ist voll Anmuth und von einem edeln Styl. Maria, einen Florschleier überm Haupt und in einem weiten zierlichen, doch einfachen Gewande, sitzt unter einem Baume, zwischen dessen Zweigen ein Tuch aufgehängt ist; das göttliche Kind liegt der Länge nach auf ihrem Schooß, ruhig vor sich hinblickend; die Mutter, auf es mit zärtlichem Wohlgefallen herabschauend, faltet fromm die Hände. Auf jeder Seite knieet in einiger Entfernung ein zierlich gekleideter Engel, das Haupt schön gelockt und mit breiten Schwingen, die sich sanft zusammenziehen, der eine die Hände zum Gebet vereinigend, der andere Hände und Arme voll inniger Andacht über der Brust kreuzend. Beide sind von großer Schönheit. Der eine hat mehr Männliches, der andere mehr Weibliches. Nur ist zu tadeln, daß die Anbetung der beiden Engel an die Madonna, statt an das göttliche Kind, gerichtet scheint, obgleich die Deutung zulässig wäre, daß die Engel des Winks der Madonna gewärtig sind, wie sie dem göttlichen Kinde dienen mögen. — Der Boden ist mit Blumen geschmückt. Rechts zeigt die Fernsicht Berge, links eine Stadt.

Ausserdem muß hier auch eines Paars Titianischer Bilder zu Venedig gedacht werden, wo die Madonna in der Glorie erscheint, und unten mehrere Heilige sich befinden. Das erstere befindet sich in der Minoritenkirche (Frari). Die Gewänder

der [illegible] zur Verherrlichung der [illegible] — Das andere [illegible] St. Franziskus [illegible] J. Ch. Maier Beschreibung von Venedig. 1795 [illegible] S. 56.

---

56) Das Ideal der Formen war es eben nicht, wornach Titian strebte; wohl aber der glückliche Effekt, den er vorzüglich durch den Zauber seines Colorits erreichte, welchen er wieder vorzüglich durch Vermeidung grellen und dunklen Schattenmassen durch Abstufung der Hell- oder Mitteltinten hervorbrachte. In der Schönheit und Frische des Incarnats übertrifft er alle Meister, selbst den Correggio, auch den van Dyk. Alle Gegenstände, die sein Pinsel darstellt, erscheinen im frischesten Lebensglanze. Mittelst des Helldunkels, wodurch er die Lichter klarer, die Wiederscheine dunkler zu halten weiß, gibt er auch wie Keiner vor ihm, den Körpern die rechte Rundung. Die sinnliche Grazie ist bei ihm gewöhnlich vorherrschend. Doch haben die Bewegungen und Stellungen seiner Figuren meist etwas Edles. Seine Gesichter sind von großer Wahrheit,

Paul Cagliari und Peter Beretini sind eben nicht für Madonnenbilder als Muster zu empfehlen. Es fehlt ihnen das schöne Ideal und die himmlische Einfalt. Aber in der Anordnung, der Stellung, der Drapperie, der Harmonie der Farben und dem Effekt ist vieles auch an ihren Madonnenbildern zu lernen. Vom erstern werde hier nur des Bildes erwähnt, in der Sakristei der Kirche Zaccaria zu Venedig. Madonna sitzt auf einem thronartigen prachtvollen Gestell. Darneben St. Joseph und der Knabe Johannes der Täufer. Unten Hieronymus, Franz und Justina. Das Ganze ist von schöner Wirkung. Die Haltung der Maria, ihre stille Würde, ihr geschlossener Mund voll Liebe, das edle Herabschauen des Kindes, die innige Kindlichkeit in der Haltung seines linken Arms sind höchst lobenswerth. Maria hält mit beiden Händen das Kind halb schwebend. Sie weiß, wen sie hält! (J. Ch. Maier Beschreibung von Venedig I. 111 ꝛc. Cochin Voj. III. 48.)

Von Peter Beretini von Cortona erwähnen wir des Bildes in der Galerie zu Mailand: Maria mit dem Kind auf einem Throne. Mehrere Heilige stehen und knieen daneben. Sehr schön. (Landon Choix I.)

Von Lionello Spada, gestochen von J. G. Müller, mit

---

oft auch von ausnehmender Schönheit. Ueberdies dienen noch die herrlichen Vor= und Hintergründe, die lieblichen Landschaften und Fernsichten, die reiche Verzierung in Gewand und Schmuck ꝛc., den Glanz und Adel der Figuren hervorzuheben. Sein Sinn mochte weniger für das geistige lebender Erscheinungen, als für das Medium derselben, für das Licht, geschärft gewesen seyn; daher die ihm einzig eigenthümliche Klarheit, Kraft und Magie des Colorits, welches in seinen Gemälden nur zu oft die Stelle der geistigen Verklärung ersetzen mußte.

der Unterschrift: Mater S. nati fata requirens. Auf der Ecke eines Tisches steht das Kind zwischen den Armen der vor ihm stehenden Mutter, beide Hände um ihren Hals schlingend und das Lockenhaupt sanft an ihre Wange lehnend. Die Mutter beugt sich zu ihm mit innigem Gefühl herab, den sinnenden Blick auf ein Buch gerichtet, das sie mit beiden Händen hält. (Kunstbl. Jahrg. 1820. Nro. 13.)

Von süßer lächelnder Anmuth ist die Madonna des Joh. Bapt. Gauli in der Kirche des heiligen Franz von Ripa in Rom. Zu den Füßen des göttlichen Kindes knieet Elisabeth mit lieblichen Engeln. (Lanzi französische Ausgabe II. 294.)

Von Christoph Allori. Die Madonna mit dem Kinde, gestochen von Bettelini. Sanfte Anmuth mit mütterlichem Wesen.

Von Cavedone (in der Kirche dei Mendicanti di Dentro zu Bologna) die Madonna mit dem Kinde auf Wolken, mit Engeln umgeben. Unten die heiligen Alo (?) und Petronius knieend. Die Köpfe sind sehr schön; die Drappirung, die Färbung und das Helldunkel vortrefflich. Nur das Gewand der Madonna ist zu fliegend (Cochin Voj. d'Ital. II. 119.)

Von Carl Maratti, gestochen von Wilh. Valet und von R. Strange, mit der Aufschrift: Parce somnum rumpere! Das schlafende Kind und die mit Wonne betrachtende Mutter sind sinnvoll mit Würde und Anmuth dargestellt, die anbetenden Engel aber besonders schön. Hinten sieht man eine Harfe; auf der Seite die heilige Katharina. Ein ähnliches Bild in der Dresdner Galerie ist gestochen von C. D. Jardinier; eine etwas veränderte Darstellung aber, gestochen von Daullé. In einem vierten Bilde gestochen von Arnold Westerhout ist das Kind von ausnehmender Schönheit, Würde und Anmuth. (Füßli kritisches Verzeichniß, I. 263, 273). Lanzi sagt von C. Ma-

ratti's Madonnen: sie haben einen zugleich bescheidenen und edeln Ausdruck von Liebenswürdigkeit. (Französische Ausgabe II. 273).

Die Madonna von Carlo Dolce 35) (Galerie zu München), gestochen von Ernest Heß, und sehr gut lithographirt von F. Dahmen. Sie, das Gesicht voll jungfräulicher Anmuth, umfasst mit der Linken das vor ihr stehende Kind, und hält in der Rechten einige Lilien, die sie aus einem Blumenkörbchen genommen, und freundlich betrachtet; das Kind hält in der Linken eine Rose, die es mit Wohlgefallen ansieht, mit der erhobenen Rechten scheint es sie zu segnen. Gemüthlich spricht die Unschuld aus der Mutter und etwas Göttliches aus dem Kinde. — Die meisten andern Madonnen dieses Meisters, deren man in vielen Galerien antrifft, gleichen einander. Durch ein schön geformtes, feines und zartes Gesicht, dessen Anmuth und Incarnat durch einen dunkelblauen Schleier zweckmäßig gehoben wird, schimmert eine sanfte, gute Seele, aber wenig Geist. Es ist zu wenig Bewegung und sprechender Ausdruck darin, und über dem Ganzen liegt eine gewisse Kälte. —

Die Madonna von van Dyck (in der königlichen Galerie zu Dresden, Nro. 526), mit Krone und Szepter ist nur ein sehr schönes Bildniß. Aber das Kind, das auf ihrem Schooße steht, hat eine bewunderungswürdige Holdseligkeit.

Von Alb. Dürer, gestochen von ihm selbst (1519). Maria, einen Schleier auf dem Haupte, hält das schlafende Kind, das von einem Mädchen daneben angebetet wird. 36)

35) Carlo Dolce verlegte sich ganz auf Nachahmung der schönen Natur. Seine Gesichter haben meistens einen wahren, doch selten lebhaften Ausdruck frommer Gesinnung. Damit stimmt der sanfte Ton seiner Farben überein.

36) Sehr richtig bemerkt von Quandt in seiner Geschichte der Kupfer=

Eine Madonna von Lukas Kranach (in der Pfarrkirche zu St. Jakob in Innsbruck, auch in Passau zu sehen). Schöne, gefällige Züge und einfache Schönheit in der Madonna, und kindliche Anmuth mit zärtlicher Mutterliebe in dem Kinde. Dieses ist ganz nackt in einer recht gewandten Seitenwendung mit dem rechten Fuß auf das linke Knie der Mutter stehend, mit dem linken Fuß in aufgestemmter Stellung, auf dem linken Vorderarm der Mutter ruhend, die es mit ihrer Rechten an sich hält, mit der Linken aber unterstützt; das linke Aermchen schlägt es um den Nacken der Mutter, während es sie mit der rechten Hand sanft am Kinn berührt, das Gesicht an das der Mutter gedrückt. Alles recht natürlich. Aber wie konnte man das Bild mit Raphaels Madonna della Sedia in Parallele setzen, wo nicht höher stellen?.. (S. Literaturzeitung für katholische Religionslehrer. 1823. IV. 289 u. fg.) Das Bild ist in Tyrol unzähligemale vervielfältigt. (Thiersch Reisen. I. 13).

Die Madonna von Hans Holbein in der königlichen Galerie zu Dresden, gehört zu den schönsten Werken dieses Meisters, sowohl

---

stecherkunst, S. 24.: Dürers Madonnen und Heiligenbilder verdienen als Porträte und Scenen aus dem Leben höchsten Beifall. Sein Beispiel gab der Kunst eine Richtung zu einem Realismus, der ihr Streben einestheils niederhielt, hinsichtlich der Darstellung aber förderte. Leider war er in der Wahl der Vorbilder aus der Natur nicht immer sehr glücklich. In vielen seiner Werke ist etwas Großartiges. Aber nie konnte er bis zum Idealen sich empor arbeiten. Vergl. Orpheus. Nürnberg. 1825. IV. S. 27. fg. Joseph Heller in seinem: Leben und Werke Albr. Dürers, Bamberg 1827, B. II, führt eine große Zahl von Madonnen mit dem Kinde, wie auch von Marien ohne das Kind von diesem großen Meister auf.

in Hinsicht der Anordnung, als der Zeichnung und Ausführung. Sie, von edler Gesichtsbildung, ernst und mild, sitzt auf einem Throne, und hält das kränkelnde Kind der vor ihr betenden Familie des Bürgermeisters Maier von Basel im Arme. Mitten in dem Kreis der Familie steht das Jesuskind, dem man die höhere Herkunft ansieht. 37)

Von Murillo, die Madonna gestochen von C. D. Carmona (wenn ich nicht irre, ist es die in der königlichen Galerie zu Dresden). Schön, obgleich nicht idealisch schön. Sanfte Würde und edle Einfalt in Kind und Mutter. Gleiches gilt von andern Madonnen des Murillo, eines Koloristen von großer Wahrheit und vielem Geist. — 38)

Erwähnung verdient, von Nik. Factor (einem Spanier), eine Madonna mit dem Kinde, wovon um das Jahr 1790, als akademische Preisaufgabe ein Kupferstich erschienen ist. (Fiorillo IV. 130.)

Von den Madonnen anderer spanischer Maler wollen wir hier nur einiger erwähnen: einer von Louis de Velasco zu Toledo (Fiorillo VI. 131), sodann der Madonna des frommen Karthäusers Fr. Juan Sanchez Cotan, mit Blumenkränzen; sie sollen beide von liebenswürdiger Schönheit und voll himmlischer

---

37) Eine Madonna von H. Holbein, die ich besitze, hat nicht so viel Würde, aber sie ist von nicht geringer Lieblichkeit. Das Kind fasst mit einer Hand ein Ende des dünnen Flors, der über dem Haupt der Mutter herabfällt, und deutet mit der andern auf einen Apfel. Ehestens wird ein eigenes Werk über Holbein und seine Bilder von Ulrich Hegner zu Berlin bei Reimer erscheinen.

38) In den Werken der Schüler oder Nachahmer des Murillo findet man, wie in denen dieses Meisters viel Harmonie, guten Lichteffekt, anmuthige Erfindung, aber selten Figuren, die über das Gemeine sich erheben.

Andacht seyn. (Fiorillo IV. 178). Wir gedenken ferner der Madonna mit dem Kinde von Alexis Cano im Dom zu Sevilla, und einer andern im Erzbischöflichen Palaste zu Granada. Sie hat den Rosenkranz in der Hand, was freilich unpassend ist. (Fiorillo IV. 297). Dann zweier Madonnen von Pedro de Moja; die eine, vor der ein Bischof kniet, im Dom zu Granada, die andere, vor der der heilige Antonius betet, in St. Augustino daselbst (Fiorillo IV. 284 und 286 rühmt sie sehr). Möchten uns gute Kupferstiche mit diesen Werken näher bekannt machen!

In der Maria di Montenero, deren Verzierung im byzantinischen Geschmack ist, gut gestochen von P. Bonato nach einer Zeichnung von Tofanelli, hat der Ausdruck von Mutter und Kind sanfte Würde. Sie thront auf einem mit einem orientalischen Teppich verzierten Sitz, auf dem Schooße das Kind, welches einen Vogel an einem Faden hält. Beide haben eine Krone auf dem Haupt. Auf ihrem Mantel ist ein Stern. Das Gewand des Kindes ist mit Blumen und Buchstaben verziert.

Von P. Peter Rubens können wir die einzige Madonna rühmen, welche Raphael Morghen gestochen hat. Das starkgelockte Kind, ganz nakt, hängt schlafend auf ihrem Schooß herab. Dasselbe ist voll Wahrheit und wirklich schön. Die Mutter hat keinen erhabenen oder sehr anmuthigen Ausdruck (die Niederländerinn erkennt man auch hier), ist aber doch weit edler, als die gewöhnlichen Madonnen dieses phantasiereichen, prächtigen Farbentongebers. 39)

39) Eine Madonna mit dem Kind in den Armen, von Engeln umgeben, davon zwei sie krönen, von Rubens, gestochen von Cornel Vischer ist mir nie zu Gesicht gekommen. — Die Madonna mit dem Kinde, ganz von Engeln umgeben (im Pariser Museum Landon Annales V. 121, und Manuel du Musée fr. III. Nro. 25), ist eine schöne Idee; aber die Gesichter haben zu wenig Edles.

Beachtung verdient P. Mignards Madonna, punktirt von Duthé. Sitzend hält sie das Kind, das über ihrem Schooß auf einem Kissen sitzt, und mit der Linken ein Ende ihres Schleiers über sein Haupt hinzieht, und mit der Rechten aus der Hand der Mutter eine Traube in Empfang nimmt. Nebenher auf einem Tische steht ein Körbchen mit Früchten. Der Ausdruck ist freundlich, schön und wahr, aber nicht idealisch. 40)

Der Madonna von Robert Langer, sehr schön gestochen von Peter Lutz (1826), kann das Lob eines sehr lieblichen Eindrucks nicht versagt werden. Das schöne Kind auf dem Schooß der Mutter deutet mit vielsagender Miene mit der Rechten nach dem Kreuz von Rohr, das es mit der Linken hält. Die sitzende Mutter in jungfräulicher Holdseligkeit und von sanftem Wesen, in geschmackvollem edelm Anzug, zu dem Kind hingeneigt, das sie mit den Armen und den gefalteten Händen am Leib umfasst, scheint in heiliges Nachsinnen vertieft. Ueber einem Vorhang blicken zwei sinnige Engelsköpfe mit kindlichem Wohlgefallen auf das göttliche Kind.

Auch diese Madonna wird manches fromme Gemüth erfreuen, wenn sie gleich in Hinsicht des christlichen Kunstideals nur einen untergeordneten Rang einnimmt.

„Ist dieses denn erschöpft?“ möchte man bei Betrachtung der Madonnen neuerer Zeit zu fragen sich versucht fühlen. Dies wird nie der Fall seyn. Ist doch der Gegenstand unerschöpflich. Aber selten sind die Genie's, die das Ideale auf eine neue, durchaus befriedigende Weise zu gestalten vermögen. Indessen

---

40) Welchen Werth die Madonna von Angelica Kaufmann, gestochen von V. Green, habe, kann ich nicht beurtheilen, da ich das Bild nie zu Gesicht bekam.

sey mir am Schluße dieser anmuthreichen Reihe von schönen, zum Theil herrlichen Madonnenbildern auch noch die rühmliche Erwähnung einer ganz neuen Darstellung vergönnt, welche die treffliche Malerin Marie Ellenrieder von Constanz in Rom gefertigt hat. Das Bild hat Lebensgröße und befindet sich dermal in Constanz. — Maria, eine Jungfrau, mädchenhaft, von schlichter, schlanker und zarter Gestalt, in rothem Unter- und blauem Obergewand, führt an der Hand den göttlichen Knaben, der (in einem leichten weißen Gewand, das bis an die Kniee reicht), sinnvoll die Rechte zum Segnen erhebt, aus dem lichtvollen Eingang des Himmels hervor. Die hohe Einfachheit des Ganzen und des Einzelnen, der Composition selbst und ihrer Ausführung zieht sogleich des Beschauers ganze Seele an sich. Das Haupt der Madonna ist sanft (gegen das Kind) geneigt. Ihr Gesicht, ihre Gestalt, Stellung, Haltung und ihr Gang (sie ist nämlich mit einem Fuß eine sanfte Stufe heruntergetreten) verkünden eine himmlische Reinheit, die sich nicht beschreiben läßt. Der Knabe, so kindlich er ist, hat doch eine gewisse Majestät himmlischer Unschuld. Die Malerin hat es offenbar darauf angelegt, den Knaben recht hervorzuheben, und es ist ihr trefflich gelungen. Maria hält die Blicke auf ihn geheftet; man sieht, sie weiß nur von Ihm, sie lebt ganz in Ihm. Mit der rechten Haud berührt sie die Linke des Knaben, mit der Linken hält sie sanft ihr herabfließendes Obergewand am Leib empor, damit es sie im Gehen nicht hindere. — In diesem vortrefflichen Bilde hat sich die ideale Würde und Schönheit des raphaelischen Styls, mit der frommen Einfalt und Anmuth des altflorentinischen glücklich verschmolzen. — Die Zeichnung ist trefflich und das Kolorit von der gefälligsten Harmonie, obgleich die beiden Figuren in heller Glorie stehen. Der ganze Schmuck der einfachen Gewänder besteht bei Beiden in

schmalen goldenen Säumen von zierlicher Zeichnung, und einem Paar kleinen Haften des Mantels an der Brust der Madonna, bestehend aus fein in Gold gefaßten Perlen. — Die Idee der Darstellung ist neu und schön. Wer möchte sie tadeln? Sie ist vielmehr bewundernswerth. Oder warum sollte die Madonna immer nur, den Knaben auf dem Schooß oder den Armen tragend vorgestellt werden? Hier erscheint das Christuskind erhabner, selbstständiger, göttlicher. 41)

41) Diese Künstlerin übertrifft jetzt schon (1825) die berühmte Angelica Kaufmann in der Correktheit der Zeichnung, in dem Idealen des Ausdrucks und in der Schönheit und dem Schmelz des Colorits. Ihre Compositionen haben das Gepräg' edler Einfachheit. Nächst den Werken des Raphael hat sie vorzüglich die der Florentinerschule in ihrer schönsten Blüthe zu Rom und Florenz studirt. Ihre Drappirung meist mit breitem, doch nie schwerfälligem Faltenwurf ist schlicht und großartig. Ihre Gesichter haben das Ruhige und Durchsichtige, das am meisten geeignet ist, eine edle, sanfte und fromme Gemüthsstimmung auszudrücken. Auch an Händen und Füßen gewahrt man die Vollendung, welche nicht blos eine Wirkung des Studiums der Natur und der Antike ist. Dem idealen Schönen ist die ganze Seele der Künstlerin zugewandt. — So weit das Urtheil eines Kunstliebenden Freundes, den ich mit ihren Werken bekannt zu machen das Vergnügen hatte.

a) Von P. Palagi in Mailand sah ich in der Brera ausgestellt eine sehr schöne Madonna. Sie reicht dem vor ihr stehenden Jesuskind einen Rosenkranz herab. Sie blickt mit Anmuth auf das Kind, und dieses mit Wonne zu ihr empor. Die Formen sind schön und edel, doch möchte man dem Ausdruck mehr Tiefe und Innigkeit wünschen. Das Colorit ist bezaubernd. Eine andere ohne Kind, die Hände über der Brust haltend, von Palagi, schön gestochen von A. Locatelli, hat zu wenig im Ausdruck, was sie als Mutter des Herrn bezeichnete.

b) Vor mir liegt ein von Füßli, dem Vater, vor einem halben Jahrhundert verfaßtes Verzeichniß von 1047 im Kupferstich erschie-

Das Beiwerk in dem Bilde ist von großer Einfachheit. Die Aufmerksamkeit des Beschauers wird daher durch nichts zerstreut. 2)

nenen Bildern der Madonna mit dem Kinde, und eines von 188 Madonnen in der Glorie. Diese Verzeichnisse ließen sich aber jetzt noch beträchtlich vergrößern.

2) Meine Hoffnung, gegenwärtiges Werk durch einen Steindruck nach diesem Madonnabilde schmücken zu können, wurde dadurch vereitelt, daß die versuchte Zeichnung auf Stein keine gute Abdrücke lieferte, weshalb ich es vorzog, keine, als ungenügende Abdrücke bekannt zu machen.

* * *

Unter den vielen Bildern, die das Kind stillende Madonna vorstellend, verdienen besonders zwei, das eine von Guido Reni, jetzt schön gestochen von Gandolfi, das andere von Hannib. Caracci, gut gestochen von Ign. Pavon, wegen der Schönheit der Köpfe der Madonna, des Kindes und des Knaben Johannes Erwähnung. Für die Kirchen ist der Gegenstand nicht passend; a) obgleich sein Anblick in manchen Müttern und auch in manchen Jungfrauen, wie auch in Jünglingen von zartem Sinn nur reine Gefühle wecken mag. b)

a) Il y a effectivement dans l'acte et la fonction de nourrice quelque chose qu'un sentiment religieux et delicat aime à soustraire aux yeux comme tenant de trop pres à l'humanité. Quatremere de Quincy Hist. de Raphael. p. 138.

b) Es ist daher eben nicht zu verwundern, daß, wie Jak. Casanova (in seinen Denkwürdigkeiten, herausgegeben von Schütz B. VI), von einem spanischen Großinquisiter erzählt, er einen Caplan mißbilligt habe, der an einem Madonnabilde der Art, das mit besonderer Andacht besucht wurde, durch einen Maler den Busen der heiligen Jungfrau zum allgemeinen Aergerniß mit einem Tuch bekleiden lassen, weil ihm die Schönheit dieses Busens, wenn er auf dem Altar vermöge seines Amtes Messe las, die Phantasie verwirrte. Indem er, sagte der Großinquisitor, seine Sündhaftigkeit Andern unterschob, hat er der Religion Nachtheil zugefügt.

Siebenter Abschnitt.

Die heilige Familie.

In den Kreis dieser Darstellung gehört keine der besondern Handlungen, die die evangelische Geschichte uns erzählt, sondern sie soll uns die zur Familie des göttlichen Knaben gehörenden Personen um Ihn in solcher Weise schildern, daß ihre Gefühle von Bewunderung, Ehrfurcht und Liebe für den Knaben in die Beschauer übergehen.

Allerdings mag der Christ in diesen Bildern anziehende Vorbilder des edelsten häuslichen Lebens und seiner schönsten Tugenden erblicken. Doch ihr Ziel steht noch höher.

Raphaels Darstellungen, ohne je die natürliche Anmuth zu versäumen, halten sich doch meist von dem blos Natürlichen einer Schilderung des häuslichen Lebens fern. In ihnen dringt eine fromme, höhre Begeisterung, ein Stral himmlischer Tugend hervor, der über die ganze Umgebung sich verbreitet. Alle Figuren tragen an sich einen Charakter von Hoheit und Frömmigkeit, der sich auf das göttliche Kind bezieht, welches den Hauptgegenstand ausmacht. Und über dem Ganzen schwebt ein heiliger Friede. Doch möchte man der Madonna in mehreren dieser Bilder etwas mehr von der frommen Innigkeit und Demuth und der sinnigen Einfalt wünschen, welche die eines Fra Bartolomeo und mehrerer Altflorentiner auszeichnen.

Vor allen stehe hier die berühmte heilige Familie von Raphael, für Franz I. gefertigt, und noch jetzt im königlichen Museum

zu Paris, vortrefflich gestochen von Mark. Anton Raymondi, noch besser nach ihm von Mark. von Ravenna, und wieder nach dem Orginal, meisterhaft von Edelink, nach diesem von Schiavonetti, sodann von Jakob Frey (Receuil d'est. 1, 3), von Maria Cosway, von Johann Massard und von Richomme (im Umriß in Landon's Evangiles, und in Landons Vie et Oeuvres de Raph. II., sodann gestochen von L. Panguet für die Galerie Fr. v. Filhol X. 709, und ganz neuerlich zum Theil sehr gut von C. L. Schuler. 1) Maria neigt sich von ihrem Sitze mit einer sanften Bewegung zu dem Kinde Jesu, welches sich aus einer Wiege gegen sie erhoben hat, und mit liebender sehnsuchtsvoller Geberde sie zu umarmen strebt. Daneben Elisabeth, die, ein Knie auf dem Boden, den kleinen Johannes hält, welcher mit gefaltenen Händen und einer Miene voll Unschuld, Liebe und Bewunderung äussert. Hinter dieser Gruppe Joseph, stehend, mit auf den Arm gestütztem Haupt, in einer nachdenkenden Stellung, und über Maria und dem Kinde zwei geistvolle, anmuthige Engel, wovon einer Blumen streut, der andere aber, die Hände kreuzend seine Andacht bezeigt. (Manuel du Musée fr. IV. Nro. 3. Quatremere de Quinci Hist. de Raph. p. 281.) —

Komposition, Zeichnung, Ausdruck, Färbung, Würde, und Anmuth, alles ist gleich vortrefflich. In dem Gesicht und dem ganzen Wesen der Madonna, einzig von dem Gedanken an den göttlichen Sohn beseelt, ist etwas höchst würdiges und doch graziöses. Damit bilden der sinnende Ernst des Joseph und die andächtige Ehrfurcht der alten Elisabeth einen guten Gegensatz. Die schönen

1) Doch ist der Ausdruck im Gesicht der Maria nicht erreicht. Das Bild wird jetzt dem Vernehmen nach auch gestochen von Desnojers.

Gestalten der Engel und ihre Beschäftigung deuten das Himmlische der Szene an. Die schönste Figur ist indessen der göttliche Knabe; ein wahrhaft ideales Kind. Der kleine Johannes scheint vom Anblick ergriffen; so fromm ist seine Stellung und sein Staunen.

Aehnlichkeit hat die Komposition der Madonna von der Perle (im Eskurial), gestochen von Vorstermann und im Umriß in Bonnemaisons Suite d'études d'après Raph., und bei Landon (Vie et Oeuvre III. Pl. 143.) Maria sitzend, hält mit einer Hand das göttliche Kind, dessen rechter Fuß an ihrem rechten Kniee herabhängt, während sein linker Fuß auf eine Wiege sich stützt. Der Knabe Johannes bietet ihm auf dem aufgestülpten Fell, das ihn kleidet, einige Früchte dar. Das göttliche Kind wendet sich lächelnd, und gleichsam fragend an seine Mutter. Diese stützt ihre Linke auf die Schulter der knieenden heiligen Elisabeth, die nachsinnend scheint. In den Ruinen eines entfernten Gebäudes sieht man den heiligen Joseph. (Quatremere de Quinci Hist. de Raph. p. 212. Volkmanns Reisen durch Spanien I. 255.)

Unter den vielen andern heiligen Familien Raphaels müßen wir hier noch besonders auf folgende aufmerksam machen:

Die eine im Pariser Museum (Landon Annales IV. 21, und Vie et Oeuvres de Raph. VIII. Nro. 436, gestochen von Franz Villamena). Die Madonna mit holdseligem Ausdruck hat das Kind auf dem Schooß; mit einer Hand umfaßt es die heilige Anna, die mit ihm zu sprechen scheint. Hinter dieser steht die heilige Katharina (die freilich nicht hieher gehört). Der Knabe Johannes sitzt auf der Seite, auf das Kind Jesus bedeutungsvoll hinweisend.

Eine andere, gestochen von Mark. Anton. Maria und Elisabeth unter einem Palmbaum in einer Landschaft; das Kind

auf dem Schooß der Mutter, welche sitzend die Hände faltet, segnet den Knaben Johannes, der vor ihm kniet. (Landon Vie et Oeuvres de Raph. V. Nro. 294).

Eine dritte, auch im Pariser Museum, (gestochen von Riquet, Galerie Fr. v. Filhol I. 156. Landon's Annales II. 9 und Vie et Oeuvres de Raph. II. Nro. 107 , gestochen von Fr. v. Poilly, Trevet und Jakob Simoneau, sodann auch von Morace (Musée fr. IV. 3). Neben Maria steht das Kind in der Wiege, und erfasst den auf dem Schooß der Elisabeth knieenden Johannes am Kinn, um ihn zu küssen. 2)

Ein viertes Bild, wo die Madonna den Schleier über dem Kind weghebt, das die Hände gegen sie ausstreckt, ist schön gestochen von Richhomme. Hinter ihr steht Joseph mit sinnvollem Ernste (Landon Annales, XVI. 109 Vie et Oeuvres de Raph. III. Pl. 148). 3) Eine ähnliche frühre Darstellung ist jetzt im Besitz des Kardinals Fesch. Raphael hat sie im Alter von 17 Jahr gemalt. Joseph steht auf einen Stab gestützt. (Quatremere de Quinci Hist. de Raph. p. 8. Vergl. Lanzi franz. Ausg. I. 55).

In einer fünften Darstellung, (gut gestochen von R. Lar-

---

2) Eine ähnliche mit einigen Veränderungen ist gestochen von Vorstermann (und im Umriß bei Landon Vie et Oeuvres de Raphael III. Nro. 143.) In einer dritten Darstellung, gestochen von Cherubin Albert (1538), Moro und Vorstermann (Landon a. a. O. VI. Nro. 330, empfängt das stehende Kind von dem vor ihm stehenden Johannes ein Vögelchen. Maria und Elisabeth sehen mit gutmüthig frommer Miene zu.

3) Ein ähnliches Bild ist ohnlängst zu Mailand durch die Sorgfalt des Malers Manteni aus dem Staub gerettet worden. S. Unterhaltungsblatt für Welt- und Menschenkunde. Aarau. 1824. Nro. 41. S. 548.

messin (Receuil Crozat I. 20), neuerlich von Peter Fontana (und in einem sehr guten Umriß in Landon's Vie et Oeuvres, de Raph. II. Nro. 104), sind alle Figuren stehend. Johannes, sich etwas verneigend, naht dem ihn freundlich anblickenden Kinde, um von ihm einen Kuß zu empfangen. Maria hält das Kind und blickt liebreich nieder. Joseph scheint, einen Bündel auf dem Rücken, fortzueilen. Sein Aussehen ist etwas finster. Maria ist jungfräulich schön und von großer Sanftheit. Das Kind und Johannes haben viel Liebliches; ihr Verhältniß ist gut ausgedrückt.

Ganz vorzüglich ist ein sechstes Bild: die heilige Familie, vom Vorhang, der vor einem Fenster im Hintergrunde sichtbar ist, benannt (dell' impannata) im Palaste Pitti zu Florenz, schön gestochen von Esquivel (1825), früher von Soto Major. Maria ist im Begriff, das göttliche Kind der sitzenden Elisabeth, die ihre Arme entgegenstreckt, darzureichen. Das Kind, am Hals der Mutter hängend, wendet sich gegen sie mit einem Lächeln voll Wonne und Liebe. Hinten zeigt Magdalena (?) auf den Johannes, der etwa neun Jahre alt (?) auf einer Tigerhaut ruht, und die Hand verkündend emporhebt, (Göthe's, Propyläen, I. B. 2. H. S. 53. Quatremere Quinci Hist. de Raph. p. 142).

Ein siebentes Bild (ehemals in der Galerie Orleans), gestochen von Eg. Rousselet und Jean Raimond, (Receuil Crozat, 23. Landon Vie et Oeuvres, VI. Nro. 327). Maria in einer blumenreichen Gegend hält das Kind auf ihrem Schooß an einer Binde; Joseph, sich neigend, reicht ihm Blümchen dar. Durchaus schöner und anmuthiger Ausdruck.

Eine achte Darstellung ist gut gestochen von C. Heß. Die Madonna und die heilige Elisabeth knieen einander gegenüber; beide Kinder stehen, von ihnen gehalten, und spielen mit

[illegible]

4) [illegible] heiligen Familie von Raphael (S. im Umriß des [illegible] Vie et œuvres de Raphael VIII. Nro. [illegible] [illegible] in der Galerie von Lord [illegible] zu [illegible] in der früheren Manier des Meisters). Warum hat Dibdin, der das Bild beschreibt, in seinem Prachtwerke: Aedes Althorpianae, London 1822, keinen guten Kupferstich davon geliefert? — Ob von der schönen heiligen Familie des Perugino bei den Karmelitern zu Perugia ein Stich existirt, ist mir unbekannt.

scheint. 5) Die vorzüglichste Darstellung von Julio ist in der Galerie zu Florenz, gestochen von Morel (Tabl. de Florence XXIII.); aber auch sie hat nichts Idealisches. Ein anderes Bild, schön gestochen von Chatillon (Musée fr. V. Galerie Fr. v. Filhol V. 355), sieht man in Paris. Madonna, das Kind auf den Armen; daneben weist der Knabe Johannes auf das Kind. Alle drei Figuren haben einen bedeutungsvollen Ausdruck. Aus dem Kinde Jesu spricht etwas Göttliches; die Mutter voll hoher Ruhe; der Knabe Johannes hat die Miene eines Propheten. Joseph sieht hinten mit ernstem Blicke zu. Hier, wie in den meisten übrigen Madonnenbildern des Julio Romano zeigt sich der Schüler Michael Angelo's. Wie er der Anmuth sich nähern will, ergreift ihn ein Zweifel, ein Schauder, und unversehens steht das Grandiose, das Gewaltige an der Stelle der Anmuth.

Zu den wenigen Ausnahmen gehören zwei Bilder zu Rom; das eine auf dem Hauptaltar der Kirche Maria delle anime, und die andere in einem Gemache des Capitols. Beide sind voll hoher Anmuth. Im erstern Bilde knieen Engel und Heilige um die Verklärte.

Hiernächst soll von uns Correggio begrüßt werden! Zuvörderst seine heilige Familie, gestochen von J. Watson. Johannes bringt dem göttlichen Kinde, das Maria auf dem Schooße hält, sein Lamm. Das Jesuskind hat viel Liebreiches; der Johannes viel Kindlich-Ehrfurchtvolles. Er hält das Lamm unter dem Arm. Sodann die heilige Familie, schön gestochen von Petro

---

5) Eine andere heilige Familie von Julio Romano, in der königlichen Galerie zu Dresden, ist gestochen von Joh. Jak. Flipart. (Durchaus nichts Ideales. Das Kind steht in einem Becken, und es wird ihm auf die Hüfte Wasser gegossen).

Bonato (1811). Hier ist das Gesicht der Mutter, die den göttlichen Knaben auf dem Schooß hält, ein Aermchen von ihm erfasst, und, ganz von Zärtlichkeit durchdrungen, dasselbe mit unsäglicher Wonne anblickt, von unbeschreiblich sanfter holdseliger Lieblichkeit. Der Knabe befriedigt weniger. Er hat etwas Geniales, das aber an Trotz, Eigensinn oder Störrigkeit streift, oder zu streifen scheint.

Eine heilige Familie von Correggio (im Palaste Sampieri zu Bologna) zeigt die Madonna jung und schön, mit der größten Freundlichkeit, in einer anmuthvollen Stellung; sitzend neigt sie sich vorwärts gegen den kleinen Johannes, der sie umarmt, und scheint ihn liebkosend abzuhalten, daß er das schlafende Christkind nicht wecke. Dieses schläft sanft in der Mutter-Schooß; sein Körper bildet eine schöne Schlangenlinie. An der andern Seite des Gemäldes sitzt Joseph in ruhiger, tiefer Betrachtung. (Hofstätter. II. 190. ꝛc.)

Von Correggio (Tableaux de Florence XXV), gestochen von H. Guttenberg. Madonna sitzt unter einem Palmbaume; das Kind steht auf ihrem Schooß, und empfängt von Joseph Datteln. Alles höchst lieblich. (Auf der andern Seite von Joseph zeigt sich ein Mönch mit andächtiger Geberde).

Von Leonardo da Vinci verdienen drei heilige Familien im Museum zu Paris große Bewunderung. Die eine ist bekannt unter dem Namen La Vierge aux Rochers, trefflich gestochen von Desnoyers, 6) (nach ihm auch sehr gut im Kleinen bei Fr.

---

6) Graf Benzel-Sternau besitzt das nämliche (aber weit größere) Bild; nur hat es nicht die nämliche Fernsicht durch die Felsen. Das Bild kam von Paris, und wurde vom Kunsthändler Lam-

Janet). Mitten unter hohen Felsen, zwischen denen hindurch eine Fernsicht aufs Wasser sich öffnet, sitzt Maria mit dem Kinde. Der Knabe Johannes betet es an. Das Kind scheint ihn zu segnen. Ein Engel im Vorgrunde zeigt dem Zuschauer mit dem Finger auf diese Scene hin, gleich als wollte er ihn auf das Verhältniß beider Kinder aufmerksam machen. Die Harmonie des Ganzen und die einzelnen Figuren sind von der holdseligsten Anmuth. Vor den Füßen Mariä erblickt man die Lilie, das Sinnbild jungfräulicher Reinheit. — Die andere Darstellung (Landon Annales, V. 9) zeigt uns das Kind auf der Mutter Schooß, wie es von dem knieenden Engel Michael jugendlich blühend, blond und voll Süssigkeit in glänzender Rüstung (der Panzer von Gold, der Waffenrock roth) eine Waage empfängt, und zugleich den kleinen Johannes bedeutungsvoll anblickt, an welchen ein Schäfchen sich schmiegt. Hinten steht Elisabeth, mit dem Ausdruck ernsten Nachsinnens. — In einer dritten, (in der Kassler Galerie) ertheilt das göttliche Kind, auf dem Schooße der Mutter sitzend, den vor ihm knieenden Johannes, den Segen. Die Mutter, scheint mit der Elisabeth zu sprechen, an der man Spuren von Schönheit gewahrt, und deren Lächeln einnehmend ist. Rechts steht Joseph nachdenkend, einen Stab in der Hand. (Brauns Leben und Kunst des Leonardo da Vinci. S. 24). In einer vierten Darstellung, schön gestochen von Georg Cantini (Musée fr. III. 8), sitzt die jungfräulich holde Maria auf dem Schooß ihrer freundlich vor sich schauenden Mutter Anna (freilich eine seltsame Stellung), und will das göttliche Kind auf ihren Schooß nehmen, das aber ein vor ihm liegendes Lamm zu besteigen im Begriff ist. Es gibt nichts Lieblicheres, als der

---

zu Basel verkauft. S. Unterhaltungsblatt. Aarau. 1825. Nro. 16. S. 271. rc.

Ausdruck himmlischer Gefühle in den drei Figuren. Der Hintergrund ist ein von Felsgebirgen durchschnittenes Meer. — Eine fünfte heilige Familie von Leonardo bewahrt die Ambrosiana. Sie wäre des Grabstichels eines Longhi höchst würdig. — Was von den Madonnabildern des Leonardo gesagt worden, gilt auch von seinen heiligen Familien. Ueberall dieselbe ganz eigene Holdseligkeit und Grazie; überall eine sinnvolle Anordnung und eine liebliche Heiterkeit, die über das Ganze sich ergießt.

Von Bernh. Luini (im Pariser Museum), gestochen von Maria Cosway (Galerie du Louvre II. Nro. 35. Galerie v. Filhol I.); ausnehmend lieblich, in einem edeln Styl und voll Anmuth; besonders das Kind und Johannes, den jenes mit der einen Hand am Kinn berührt, mit der andern segnet. (Landon Annales, VI. 89).

Durch eine ganz vorzügliche Anmuth sprechen zum Gemüth einige heilige Familien von Fra Bartolomeo. Die eine gehört zu den schönsten Bildern der königlichen Galerie zu München, (gut lithographirt von Piloty). In dem höchst sanften und friedlichen Gesicht der Maria ist das Mädchenhafte und Mütterliche trefflich verschmolzen. Zierlich und doch höchst einfach ist ihr Gewand. Sie blickt mit stiller, andächtiger Wonne zum göttlichen Kind herab, das auf einem Kissen über ihrem Schooße ruht, und mit edelm, sinnvollem Blick seitwärts niederschaut. Mit dem einen Arm umfängt sie das sitzende Kind, mit dem andern hält sie sein rechtes Aermchen empor, als wollte sie dasselbe küssen. Hinten sieht man Josephs Gesicht voll frommen Ernstes. — Das andere Bild ziert die Galerie Corsini zu Rom. In den Zügen der Madonna ist eine unbeschreibliche Ruhe, eine Ausgleichung aller Gefühle in Seligkeit. Der Knabe von anmuthig frohem Wesen scheint den Schooß der Mutter verlassen zu wollen.

(S. Quandts Streifereien im Geb. d. Kunst II. 201. Lanzi I. in der französ. Ausg. S. 236). — Eine dritte befindet sich in der ehemals giustinianischen, jetzt königlichen Galerie zu Berlin. Die Jungfrau in der Mitte, reich gekleidet, hält das Kind in ihren Armen; ihr zur Rechten steht Joseph, (zur Linken bezeugt Anton von Padua seine Ehrfurcht).

Von Guido Reni, gestochen von Maria Cosway (Galerie du Louvre. Paris 1802. II. 13). Maria und Joseph und zwei Engel betrachten mit Ehrfurcht und Entzücken das schlummernde Kind. Auf der andern Seite, etwas tiefer umarmt die heilige Elisabeth den Knaben Johannes, während Zacharias in einem Buche liest. Das Bild hat großes Verdienst.

Sechs Vorstellungen von Guido Reni, von ihm selbst radirt, edel und voll Anmuth, ohne daß die Erfindung besonders ausgezeichnet wäre, sind beschrieben in Füßlins kritischem Verzeichniß II. 254 — 256, die eine im Umriß bei Landon Annales, XII. 133. Eine andere heißt le Silence du Guide. Sie war ehedem in der Galerie Brühl zu Dresden, und kam dann nach Brüssel (Burtin II. 205. Filhol I. 62).

Von Garofalo, gestochen von Maria Cosway (Galerie du Louvre II. 17). Die heilige Jungfrau hält das Kind auf ihrem Schooße; der heilige Joseph erfaßt liebkosend seine Händchen. Die heilige Elisabeth stellt den Johannes mit seinem Lamme dar. Das Bild galt lange für ein Werk Raphaels.

Von Ludwig Caracci, gestochen von ihm selbst. Sehr schön. (Füßli kritisches Verzeichniß II. 127). Maria sitzend mit einem Buche, welches sie halb geöffnet mit beiden Händen hält; sie scheint eben zu lesen aufgehört zu haben, und sieht mit nachdenkendem, aber sanftem Blicke vor sich hin. Neben ihr sitzt auf einem kleinen Ruhebette, an die Mutter gelehnt, das

göttliche Kind, ein Ende ihres Oberkleides mit einer Hand über seinem Haupt haltend. Hinter ihr betrachtet es Johannes mit unschuldiger freudiger Miene.

Eine andere heilige Familie von Lud. Caracci (in Wilton-house in England. S. Göde England, Wales rc. 1806. V. 151.), gestochen von Hannib. Caracci. Maria sitzt hinter der Kindergruppe Jesus und Johannes, die gleichfalls sitzen, und umfaßt sie. Johannes hält das Christkind zärtlich umschlungen. Joseph sitzt rechts und scheint aus einem Buche vorzulesen, Maria aufmerksam zuzuhören.

Von Hannib. Caracci (in der Galerie zu Florenz, gestochen von Massard (Tableaux de Florence II. 1. Landon Choix I). Madonna faßt das Kind, das stehend mit sinnvoller Miene auf ein Buch sieht, auf das die Mutter die Rechte hält. Alle Figuren sind schön. Das Gesicht des Kindes hat etwas Göttliches. Das Bild ist auch gestochen von Langlois. (Galerie Fr. v. Filhol VII. 452.)

Von Demselben, gestochen von J. Bouilland, sehr anmuthig. Der Knabe Jesus hilft seinem Nährvater Joseph in seiner Arbeit mit gutmüthiger Folgsamkeit. Maria, mit nachdenkender, heiterer Miene vor sich hinblickend, ist mit Nähen beschäftigt.

Von Demselben, gestochen von Cornel Blömärt (Winkler hist. Erklär. S. 10). Das Kind steht auf dem Schooße der Mutter und umhalst sie, indem es sich nach Joseph umsieht, der hinten an einem Tisch gelehnt, in einer Hand ein Buch, in der andern (unpassend genug) eine Brille hält. Der Knabe Johannes lehnt sich an den Korb, worauf Maria sitzt.

Von Andreas del Sarto existiren viele heilige Familien. Zuvörderst die in Fresko über einer Thür des Klostergangs dell' Annonciata zu Florenz, gestochen von Franz van Steen,

noch weit besser von Raphael Morghen. Das Bild wird la Madonna del Sacco genannt, weil Joseph auf einem polsterartigen Sack ruht. Das Kind ist hier geistvoller als die Mutter. Obgleich jedoch ihr Gesicht sich durch nichts Idealisches auszeichnet, so hat es doch einen Ausdruck von Mütterlichkeit, der ein tiefes Gefühl von der Erhabenheit des Sohnes, wovon Joseph aus den Propheten vorzulesen scheint, anzeigt. Die Anordnung und Harmonie des Ganzen ist meisterhaft. (Fiorillo I. 329.) Sodann enthält die Agar'sche Sammlung zu London eine vorzügliche heilige Familie dieses Meisters. (Goede IV. 69). Im Vordergrunde knieet Maria; an ihren Schooß gelehnt sitzt das Kind auf dem Boden. Neben Marien zur Rechten steht Elisabeth, bei ihr der Knabe Johannes. Das Christuskind scheint zu sprechen, und Maria andachtsvoll zuzuhören. Johannes strebt nach seinem Geliebten hin. Elisabeth hält ihn zurück, damit er die Rede des göttlichen Kindes nicht unterbreche. Hinter der Gruppe links stehen zwei Engel, die über Marien auf das Kind niederschauen, und mit gefaltenen Händen beten. Das Gesicht der Madonna hat den Abglanz innerer Verklärung. Mit ihrer jugendlichen Schönheit contrastirt die alte ehrwürdige Gestalt der Elisabeth, deren Ausdruck sehr belebt ist. Der Ernst, mit dem sie den Johannes zurückhält, wird durch die Mutterliebe gemildert, die aus ihren Augen glänzt. Johannes ist eine seelenvolle Knabengestalt. Unschuld, Liebe, Anbetung und himmlische Freude drückt sich in den Mienen der Engel aus, von denen einer sich zum andern wendet, um ihm sein Entzücken über das göttliche Kind auszudrücken. — Diesen Bildern schließen sich an: das sehr schöne Bild in der Galerie zu Florenz (Tableaux T. III), gestochen von Duponchel; sodann das Bild in München, gestochen von L. E. Cosse; ein anderes, gestochen von Ferd. Gregorius; eines (zu

Wien) gestochen von F. John für das Taschenbuch Aglaja 1821; und noch eines im Pariser Museum (Landon Annales VI. 141). Alle Köpfe sind geistreich, aber wie mit einer Tinte sanfter Schwermuth angehaucht. 7)

Von Bonifaz von Verona besitzt der Fürst Rezzonico in Rom eine heilige Familie. Die Scene ist die Werkstätte des heiligen Joseph. Dieser schläft, und Maria ist mit weiblicher Arbeit beschäftigt. Inzwischen umgeben kleine Engel das göttliche Kind, mit den Werkzeugen des Zimmermanns spielend. Der eine fügt zwei Hölzer in ein Kreuz. Diese Idee hat auch Franz Albani mehrmal aufgenommen. (Lanzi franz. Ausgabe. III. 150).

Von vorzüglicher Schönheit sind mehrere Darstellungen von Franz Albani. Das eine gestochen von C. M. Vermeulen. Maria, unter einem Baume sitzend, hält das auf einem Polster stehende Kind; sie scheint mit Joseph zu sprechen. Das Kind schmiegt sich der Mutter liebkosend um den Hals, und hat ein nachdenkendes Aussehen. Zwei Engel knieen ihm zur Seite mit Ehrfurcht und Bewunderung. Ein anderes von Albani, wo zwei knieende Engel dem Kinde Blumen darreichen, ist gestochen von P. F. Mola. Ein drittes im Pariser Museum (Galerie Fr. v. Filhol. VI. 416. Landon Annal. XVI. 23) vereinigt alle Anmuth der Composition und des Ausdrucks. Maria hält das Kind, das über der Wiege steht, und den mit einem Fuß knieenden und die Hände kreuzenden Knaben Johannes umfasst. Diesen hält die Elisabeth mit einer Hand. Hinter der Maria stehen zwei Engel in Andacht. Zwei kleine Genien schweben in der Höhe;

7) Gleiches Lob gebührt einer heiligen Familie in der Giustinianischen Galerie zu Berlin, Nro. 12. Die Madonna hält das Kind auf ihrem Schooß; es ist gegen den Knaben Johannes gewandt, den Elisabeth in ihren Armen hält.

der eine trägt ein Körbchen mit Blumen, die der andere herabstreut. Joseph sitzt, ein Buch haltend, seitwärts und betrachtet gemüthlich die Scene. Ein viertes Bild (Tableaux de Florence XXVIII.) ist gestochen von C. S. Gaucher. Die Mutter liest; das Kind, auf einem Kissen sitzend und an ihre Brust sich lehnend, schläft. Zwei anbetende Engel hinter ihm. Vorn sieht Joseph, einen Vorhang zurückschlagend, zu. Ein fünftes, gestochen von Jul. Cäs. Proccacino (im raphaelischen Styl) in der Dresdner Galerie, gestochen von J. Cammerata. Ein sechstes schmückte sonst die Kapuzinerkirche zu Bologna (Cochin Voj. d'Ital. II. 134). Das Kind ist im Begriff der Mutter Schooß zu verlassen, um die Abzeichen der Passion, welche ihm Engelchen in einer Glorie zeigen, zu betrachten. Hinter Marie sind zwei schöne Engel in Jünglingsgestalt. Auch Joseph ist eine würdige Figur.

Von Gaudentius Ferrari (in der Sammlung des Herrn Campe zu Nürnberg) im Umriß in dem Sammler für Kunst und Alterthum in Nürnberg 1824. I. Heft. Das göttliche Kind und der Knabe Johannes umarmen sich recht innig. Der erstere scheint von letzterm seinen Sinn und Willen abhorchen zu wollen. Das göttliche Kind empfängt freundlich den Kuß des Knaben, und umfasst ihn mit dem Arme. Joseph hält die beiden Kinder mit sorgsamer Gemüthlichkeit zusammen. Maria knieet in betender Stellung vor der Gruppe. Ihr edles Gesicht ist voll milder, frommer Zärtlichkeit, voll Andacht.

Sehr schön ist eine heilige Familie von Peter von Cortona, gut gestochen von Heinzelmann. Die Mutter betrachtet das auf ihrem Schooß schlummernde Kind mit andächtiger Inbrunst. Joseph steht im Hintergrund in tiefem Nachdenken. Zwei Engel beten das Kind an, andere schweben in der Höhe, zwei davon mit den Zeichen der Kreuzigung, der dritte mit einer kleinen Blumenkrone.

Von Franz Mazzuoli, genannt Parmesano, ist eine sehr liebliche heilige Familie im Museum zu Paris, wenn ich nicht irre, gestochen von Corn. Blömärt, davon der Umriß in Landon's Annal. I. 89, auch gestochen von Bovinet. (Galerie Fr. v. Filhol. II. 121).

Von dem Nämlichen eine heilige Familie, gestochen von C. Agricola (1817). Die Composition ist sehr anmuthig; besonders die Gestalt und der Ausdruck des auf Stroh liegenden Kindes und des kleinen Engels neben ihm. Joseph ist eine würdige Figur. Die Stellung der Mutter ist nicht edel genug, und ihr Gesicht hat keinen recht passenden Ausdruck.

Auszeichnung gebührt einer heiligen Familie von Guercino in der Sammlung des Herzogs von Devonshire, sehr schön gestochen von R. Earlom. Maria, mit Würde und Anmuth, und voll ernster Zufriedenheit herabblickend, hält sitzend das Kind auf ihrem Schooß; dieses mit wonnevollem Ausdruck ruht mit dem Haupt an ihrem Busen. Johannes küßt ihm das zugestreckte Händchen mit dem Ausdruck lebhaften Vergnügens. Joseph, an einem Stab gelehnt, betrachtet diese Scene mit Wohlgefallen. (Füßli kritisches Verzeichniß. II. 363).

In einem andern Bilde von Guercino, gestochen von J. B. Pasquilino, das jedoch flüchtiger, als das vorige ausgeführt ist, herrscht eine ungemeine Anmuth und Herzlichkeit in der Erfindung und Anordnung, und viele Grazie in den Formen der Figuren. Maria bedeckt das in einem Bett schlafende Kind mit einem Schleier. Hinter ihr ist Anna, die die eine Hand auf die Schulter legt und das Kind betrachtet. Von der Seite kommt Joseph herbei, der den ebenfalls schlafenden kleinen Johannes in den Armen trägt, und ihn, wie es scheint, neben Jesum hinlegen will. (Füßli kritisches Verzeichniß. II. 362).

Für einen Altar scheint mir die Scene nicht erhaben genug. Aber als gemüthliche Darstellung eines schönen, frommen Familienlebens ist das Bild sehr ansprechend. — In einem dritten Bilde von Guercino, gestochen von Rosaspina, reicht das göttliche Kind, über dem Schooß der Mutter ausgestreckt, rücklings dem erfreuten Nährvater Joseph eine Rose zum Riechen; vor ihm knieet Johannes, den Maria mit einer Hand umfasst. Alle Figuren sind von großer Wahrheit, und haben einen schönen, wenn gleich nicht idealen, Ausdruck. Die Scene ist für ein Kirchenbild zu spielend.

Die heilige Familie von Carlo Cignani (Galerie von München) schön lithographirt von Piloty. Das Kind, ein ganz kleines Kreuz in der Rechten auf der Brust haltend, liegt schlafend auf einer Wiege; hinter ihr beugt sich, das schlafende Kind betrachtend, der Knabe Johannes darüber; unten an der Wiege blickt ein Lamm hinauf. Maria, eine liebliche, mädchenhafte Figur, knieet davor, mit dem Blick auf dem Kinde weilend, und hält noch die Spitze der Leindecke, die sie vom Kinde weggehoben.

Auch von Carl Maratti besitzen wir vorzügliche Darstellungen der heiligen Familie. Die eine ist trefflich gestochen von J. Smith. Maria hat das Kind auf dem Schooße; dieses hält mit der einen Hand ein kleines Kreuz, mit der andern einen Nagel, den ihm zwei sehr schöne Engel knieend darreichen. Joseph sieht der Handlung in ernster Betrachtung zu. Das Reinkindliche mit bedeutungsvoller Anmuth ist im Gesicht des Kindes glücklich ausgedrückt. In einem andern Bilde von Maratti, meisterhaft gestochen von Edelinck, auch von Frey, von Bartolozzi und Duflos, sehen wir Joseph einige abgepflückte Blumen dem Jesuskind bringen, das vom Schooße der Mutter sie mit dankbarem Vergnügen anzunehmen im Begriff ist.

Von Murillo, gestochen von Thomas Chambars und

von Joh. Bapt. Tilliard. Naiv und lieblich, aber nichts Edles.

Von F. Nik. Bovias in der Domkirche zu Valencia. Das Kind richtet sich auf dem Schooß der auf einer Bank sitzenden Mutter auf, und streckt die Hand nach St. Elisabeth auf, die neben Maria sitzt, die Arme zum Empfang des Kindes bereit. Seitwärts hinter Maria steht Joseph betrachtend, an ein Geländer gelehnt. Das Kind ist eben so trefflich, als der innige Ausdruck der Mutterliebe der Jungfrau und der theilnehmenden Liebe der ältern Freundin. (Kunstblatt 1823, Nro. 7, S. 26).

Von Heinrich Goltzius, gestochen von ihm selbst. (Füßli kritisches Verzeichniß IV. 75). Sehr gemüthlich. Das Kind hält mit der einen Hand einige Kirschen, und liebkost mit der andern den jungen Johannes, der sich halb knieend gegen solches beugt, und mit innigem Vergnügen das Gesicht zu ihm hinneigt, von dem es mit freudig huldvoller Miene angeblickt wird. Maria und Joseph schauen mit herzlich froher Theilnahme zu.

Von Titian, gestochen von Jul. Buonasone. Gemüthlich und naiv. 8)

Von Paul Veronese, sehr schön gestochen von Aug. Caracci. (Füßli III. 135).

Von Joh. Bassano, gestochen von Philipp Thomassin. Maria hält sitzend das Kind auf dem Schooß, welches sich

---

8) Goede IV. 145, beschreibt eine heilige Familie von Titian in einer herrlichen Landschaft, worin die Maria von idealisch = himmlischer (?) Schönheit sey; desgleichen der Knabe Johannes. Auch gibt er den Figuren der heiligen Katharina und Elisabeth das größte Lob.

gegen den kleinen Johannes neigt, und ihn liebreich umarmt. Hinter Maria stützt Joseph sein Haupt auf den einen Arm.

Von Joh. v. Achen (Winklers Gemälde. S. 33), gestochen von Sadeler. Das Kind sitzend im Schooße der Mutter, windet spielend ein Händchen um den Zeigfinger ihrer Rechten, und erfaßt mit der andern den dünnen Schleier, der von ihrem Haupte fließt; zugleich blickt es froh lächelnd nach Joseph, der hinten, einen Vorhang lüpfend, herzutritt. Anna wendet sich bewundernd zum Kind. Ein Engel beut ihm eine Lilie dar, und ein anderer rückwärts knieend, blickt entzückt gen Himmel.

Von Franz Frank im Museum zu Paris (Landon Annales V. 49). Das Kind steht am Schooße der Mutter, trägt mit einer Hand die Weltkugel, und legt den einen Fuß über den der Mutter, welcher eine Schlange zertritt. Der Ausdruck der Gesichter ist voll Holdseligkeit und Andacht. Hinter der Mutter steht ein Engel mit einer Harfe.

Eine heilige Familie von Gottfr. Schalken (Landon Annal. XIV. 125) ist von schöner Erfindung. Die Figuren sind edel. Anna hebt den Schleier von dem schlafenden Kind auf dem Schooße der Mutter sanft auf. Joseph scheint beim Schein einer Lampe einzuschlummern. Hinter der Gruppe blickt ein Engel andachtsvoll aufwärts.

Von Vandyck zwei heilige Familien, beide gestochen von Sch. v. Bolswaert, haben viel Anmuth und holden Ausdruck.

Von Nik. Poussin die heilige Familie in einer Landschaft (Landon Annales XVII. 64. Manuel du Musée fr. I. Nro. 11). Es herrscht nichts Ideales, aber viel Ruhe und Anmuth in dieser Darstellung.

Von Carl Le Brün (im Pariser Museum), gestochen von G. Edelinck. Sehr schön. Das Kind Jesu, stehend, scheint mit

gen Himmel gerichteten Blicken ein Danklied zu singen. Maria sitzt dabei mit gesenkten Augen, tief gerührt und mit inniger Andacht; Joseph in andächtiger Stellung scheint zu beten. Auch die heilige Familie von Carl Le Brün (in der königlichen Galerie zu Dresden), wo Maria dem kleinen Johannes wehrt, das auf ihrem Schooße schlafende Kind zu wecken, ist von eigener Anmuth. Elisabeth, Zacharias, Anna und Joachim umgeben die Gruppe.

Von Sebast. Bourbon (Landon Annales III. 113), gut gestochen von M. Natalis. Die Madonna hält das stehende Kind auf der steinernen Einfassung eines Springbrunnens. Die heilige Anna stellt ihm knieend den Knaben Johannes vor, der ihm ein Rohrkreuz mit Inschrift darreicht. Das Kind betrachtet dieses mit bedeutungsvollem Ausdruck. Joseph sitzt in einiger Entfernung, ein Buch in der Hand haltend. Ein Engel betet das Kind an; ein anderer streut Blumen auf es, welche mehrere kleine Genien zu sammeln und herbeizubringen beschäftigt sind. Zween andere sieht man in den Wolken, den einen mit einem Palmzweige. Das Bild ist mehr wegen seiner geistvollen Erfindung und Anordnung als wegen idealischer Figuren beachtenswerth.

Von der Galerie aller schönen, verdienstlichen und lobwürdigen Bilder von Madonnen und heiligen Familien auch nur das Verzeichniß aufzunehmen, liegt außer der Bestimmung dieses Werkes. Von den hier angezeigten hat jedes wahren Kunstwerth, freilich viele nur in gewisser Beziehung. Man mußte sich mit Andeutungen begnügen, ohne der tiefern Forschung und genauern Würdigung von Künstlern und Liebhabern vorzugreifen. 9)

---

9) Von der Anna Barbara Abesch sieht man in der Pfarrkirche zu Sursee, Cantons Luzern, nebst andern Bildern einen Jesusknaben zwischen seinen Aeltern, von schönem Ausdruck.

Achter Abschnitt.

Die Engels-Figuren.

Klopstock ist der Dichter der guten Geister, der Engel, wie Milton der der Bösen, der Häupter der Hölle, der Satane. Eine edlere, unser Gemüth ansprechendere Gestalt, als die menschliche, obgleich in möglichster Reinheit ursprünglicher Schöne, läßt sich den Engeln nicht geben. 1) Auch zeigt sie uns in dieser Gestalt die Bibel, übrigens durch Feuer und Lichtglanz mannigfach verklärt, mitunter auch damit bekleidet. 2) Indessen ist im Ernst

---

1) Der Kirchenrath von Nicäa von 787, that den Ausspruch; daß Engel gemalt werden dürfen, (wenn gleich sie unkörperliche Wesen sind).

2) Ausführlicher handelt davon die dem Areopagiten Dionisius zugeschriebene Schrift: die himmlische Hierarchie (in dessen Schriften übersetzt von Engelhart. Sulzbach. 1823. Th. II. S. 4—15, auch besonders übersetzt von Kaufmann. Luzern. 1821. S. 14). Der Verfasser, der die Engel genau beschreibt, theilt sie in neun Classen, das ist drei Hierarchien, wovon jede drei Chöre in sich faßt. Seine Vorstellung von ihnen ist allen frühern Schriftstellern fremd. Obgleich größtentheils Erzeugniß seiner Phantasie, spricht sie doch wenig zu der Phantasie Anderer. Dem Künstler bringt sie keinen Gewinn, und er thut besser sich an Bilder der heiligen Schrift zu halten. Die Legende (S. Kosegartens Legenden I. 26, u. fg.), gibt jenen neun Classen von Engeln folgende nähere Bestimmung:

[illegible]

[illegible] Engeln, [illegible] als

„[illegible] Engel[illegible] der ebern,
[illegible] Schwung von dreien,
[illegible] Gemeinden und Reiche.
[illegible] Tugenden, Kräft' und Gewalten,
Welchen das [illegible] gebührt, zu steuern dem Bösen,
Und zu [illegible] des Rechts in den weiten Staaten des Himmels.
Drittens die Hierarchie der Thronen, der Cherubs und Seraphs,
Welche verwalten geheimern Dienst im innersten Tempel.
Ruhig genießen die Thronen in seligem Anschau'n;
Rastlos strebet der Cherub nach schrankenloser Erkenntniß;
Aber der Seraph flammt in Liebe, der Höchst' in dem Höchsten."

lächerlichen Einfall scharf getadelt (Lanzi französische Ausgabe. I. 353). Warum sollte aber, sagt Fiorillo (I. 420), die Zartheit der weiblichen Bildung, die schon unter der irdischen Hülle der Phantasie ein Bild von jenen himmlischen Gestalten darbieten kann, nicht mit der Natur eines Engels zusammengedacht werden dürfen? Alexander Allori und der Ritter von Arpino thaten desgleichen. Wenn die Griechen ihre Götter, als beiden Geschlechtern angehörig sich dachten, so paßt dies noch weit mehr auf unsre Engel. Denn sie sind wirklich geschlechtlos. Später hat Rubens in einer Vorstellung des Sturzes der bösen Engel unter diese auch weibliche Formen gebracht, was mir aus zwei Gründen unschicklich scheint, erstens weil hier die sanftern weiblichen Formen sich für Empörer nicht besonders eignen, und dann weil der Maler sie nur angewendet hat, um den sinnlichen Eindruck zu verstärken, während hier der geistige vorherrschen sollte (vergl. Füßli kritisches Verzeichniß. IV. 141). In Engelsfiguren sollten sich Kraft und Anmuth lieblich verschmelzen, mithin der jugendlich männliche und weibliche Charakter zur höchsten Schönheit in einander fließen. Flügel oder Fittige sind kein wesentliches Abzeichen der Engel; der christliche Künstler gibt sie ihnen, wie der heidnische sie seinen Genien gab, weil wir kein anderes Werkzeug oder Organ zum Fliegen, d. i. zum Wandeln durch die Lufträume kennen. Isaias (VI. 2.) zeigt uns die Seraphe um den Thron der Gottheit stehen, jeden mit sechs Flügeln. Mit zweien bedecken sie ihr Angesicht, mit zweien ihre Füße, und zwei dienen ihnen zum Fliegen oder Schweben. Das Fliegen ist eben nichts Eigenthümliches der Engel; besser noch dünkt mich das Schweben ihre unsichtbare Bewegung auszudrücken, die an die Schranken des Raums und der Zeit nicht gebunden ist. Auch haben mehrere Meister Engel ohne Flügel und Fittige gemalt, ohne daß deshalb

den Zuschauer eine Angst befiele, sie möchten auf die Erde fallen. Die Hauptsache ist: dem Ausdruck im Antlitz, dem Bau, der Haltung und Bewegung aller Glieder, kurz dem ganzen Wesen die Natur des Ueberirdischen, des Himmlischen aufzuprägen, so, daß man sehe, es sey dies kein irdisch-sinnliches Geschöpf, sondern von einer höhern Rangordnung. Daher thut auch der Maler gut, den Engeln nur solche Flügel zu geben, die an keine bestimmte Art von gefiederten Thieren, z. B. Schwanen, Pfauen, Adler, Gänse, Reiger rc. erinnern. Was ihre Farbe betrifft, so hat er vorzüglich solche zu wählen, wodurch die Harmonie des Ganzen gefördert wird. Wohl darf der Engel Trauer oder Freude bezeigen; ja es liegt dies in seinem Beruf. Aber diese Affekte müssen bei ihm vom Irdischen geläutert erscheinen. Daher darf der Künstler an dem himmlischen Gewächs der Engel auch die Adern, Nerven und Muskeln von keinem erhitzten Blut anschwellen, sondern so wenig davon merken lassen, als der Bildner eines Jupiter oder Apoll, einer Juno, Minerva oder Venus es sich erlaubte. Deswegen hüllt Raphael seine Engel meistens in Licht, und Correggio malt ihre Schatten als wie ein wiederscheinendes Licht. 3) Doch hindert dies keineswegs, daß die Gestalt der Engel auch sinnlich schön seyn soll. Zur Erläuterung stehe hier ein Wort über eine Bemerkung Vasaris 4) in Hinsicht eines Bildes von Paul von Verona, das die drei Erzengel darstellt: „So sehr Zeichnung und Färbung daran zu

---

3) Mengs Werke III. 147. — Lieben sie nicht auch, singt Milton, die Himmelsgeister, und wie äußern sie Ihr Lieben? Blos durch Blicke? oder mischt, einstrebend wie das Licht, sich Geist mit Geist? (Verlornes Paradies, Gesang VII).

4) Leben der Maler. III. 505. N. Flor. Ausg.

loben sey, so seyen ihm doch die Schenkel der Engel getadelt worden, als zu dünn und schmächtig; hierauf könne man aber erwiedern: daß man ja doch die Engel mit Flügeln und gleichsam himmlischen luftigen Leibern bilde, als wären sie Vögel; da könne man wohl auch ihre Schenkel schmal und trocken machen, damit sie mit größerer Leichtigkeit fliegen und in die Höhe gehen könnten." Diese witzige Entschuldigung enthält eine ungebührliche Unterordnung des Naturgemäßen unter das Symbolische. In gerader Linie würde sie zu den argen Gebilden der egyptischen und indischen Kunst führen. Die letztere bildet ihre Genien mit zusammengewachsenen Füßen, weil sie sich derselben nur zum Stoß im Fluge und nicht zum Gehen bedienen. — Doch gehen wir zur Erwägung der geistigen Schönheit über, die in Kunstgebilden den Engeln gebührt. Eine schöne Knaben- oder Jünglings-, oder auch eine schöne Mädchengestalt macht noch keinen Engel. Es werden zwar Mädchen häufig Engel genannt; deshalb sind aber Engel keine leibhafte Mädchen. Es ist hier von einer höchst zarten Idealgestalt die Rede. 5) Mithin sollte man beim Anblick einer Engelsfigur den Maler zu fragen sich gedrungen fühlen: in welchen Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel gemalt? Die Schrift zeigt uns die Engel als Boten der Gottheit, bestimmt, den Menschen zu ihrem Besten zu dienen. Diese Bestimmung muß ihr Bildner stets vor Augen haben. Theilnehmende Liebe zu den Menschen, Mitleid an dem schuldlos Leidenden, sehnliche Begierde zu trösten und zu helfen; Wonne an dem Guten, Scheu vor allem Bösen, heiteres Vertrauen zu Gott, das die gleiche Stimmung in den Menschen erregt, dies sind die Charakterzüge, welche der Künstler seinen Engelsfiguren verleihen muß. —

---

5) Seidel Charinomos. I. Abth. 2.

Winkelmann, gewiß ein feiner Kenner des Schönen, bezeichnet den geflügelten Genius in der Villa Borghese (jetzt im Museum zu Paris) in der Größe eines wohlgemachten Jünglings als ein wahres Engelsideal! Wenn die Einbildungskraft, sagt er, 6) mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt, und mit Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von göttlichem Licht erleuchtet wäre, mit einer Bildung, die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Uebereinstimmung schien, in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses schöne Bild vor. Man könnte sagen, die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmhaltung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet. Allerdings verdient diese Statue das Studium des Künstlers, der Engel darzustellen unternimmt.

Nirgends sind die verschiedenen Abstufungen der Engel mit größerer Zartheit geschildert, als in der Messiade von Klopstock Wenn diese Schilderungen durch zu öftere Wiederholung verlieren; so gereicht es dem Genie des Dichters zum Verdienst, die Charaktere dieser Bewohner des Himmels mehr durch ihre Reden, als mittelst malerischer Darstellungen bezeichnet zu haben. Charakteristisch sind die Figuren der drei Erzengel Michael, Raphael, Gabriel und der Schutzengel überhaupt. 7) Der erstere ist der

6) Geschichte der Kunst. B. V. C. I. §. 12. S. die Abbildung dieses Genius in Piranesi's Scultura del Palazzo della Villa Borghese Stanza 9, Nro. 11.

7) Andere Namen von Engeln kommen in der heiligen Schrift nicht vor. Die katholische Kirche will daher auch nicht, daß dergleichen unter andern Namen angerufen werden. Der Synod zu Soisson von 745, verdammte deswegen den Adelbert. Natal. Alexander hist. eccles. T. V. Paris. 1699. Fol. p. 675. Klopstock und schon

Besieger Luzifers und aller bösen Engel (vorgestellt unter dem Bilde des Satans oder Teufels). Der zweite ist aus der lieblichen Geschichte des Tobias und seines Sohnes bekannt. Gabriel verkündigte Maria der Jungfrau ohne Gleichen ihren Beruf zur Würde Mutter des göttlichen Sohnes zu werden. Die Schutzengel aber sind die guten Genien, deren Stimme in jedes Menschenbrust sich vernehmen läßt, besonders bei den Anregungen der bösen Begierlichkeit.

Raphael hat in einem Bilde alle drei Erzengel, zum Kinde Jesu, das Maria in den Wolken sitzend hält, aufblickend dargestellt. Gabriel hat die Stellung des Verkündigens, Michael tritt auf den gestürzten Drachen, und hält eine Waage in der rechten Hand. Raphael empfiehlt knieend einen Knaben neben ihm. Das Bild ist gestochen von Chisi Mantuan (im Umriß bei Landon Vie et Oeuvres de Raph. VIII.)

Noch andere Maler haben die drei Erzengel zusammen oder einzeln ohne bestimmte Handlung dargestellt. So sieht man sie alle drei auf einem (schon oben erwähnten) Bilde von Paul von Verona in St. Euphonia daselbst nebeneinander; drei anmuthvolle Jugendgestalten voll Hoheit und Ruhe, gehoben noch durch die lebendig glühende und doch harmonische Färbung. Allein es fehlt dieser Zusammenstellung ebenso, als wenn die Figuren einzeln stünden an Bedeutung. Diese können Engel nur dadurch bekommen, daß sie als Boten der Gottheit ihr zum Wohl der Menschheit dienend erscheinen. (Vergl. Thiersch Reisen I. 84).

---

vor ihm Milton nennen einen Engel Uriel; bei letzterm ist es der Engel der Sonne. (Paradise loost. B. III. v. 622. etc.) Ferner kommt in Miltons fünftem Gesang der Engel Abdiel vor, der unter den Engeln, die Luzifer befehligte, allein widerstand.

I. Die Schutzengel (Psalm 103. V. 4. Matth. XXII. 30. Apostelgesch. XII. 7. Hebr. I. 14 x.).

Engel! o wacht am Pfad der Unschuld! warnt sie
Sanft errötheud beim Reiz des Lasters! Trocknet
Dem Gedrückten leis vom Gesicht die Thräne —
Traget vor Gott sie!
Eilt, wo des Dulders Seele ringt, mit Hoffnung
Ihr zu laben den Blick, bevor sie hinsinkt;
Mit dem Morgenschein des Vergeltungstages
Hellet die Grabnacht!

a) Von Dominichino (in der Galerie zu Neapel Lo Studio), gestochen von A. Dúflos. (Landon Vie et Oeuvres, I. Pl. 83). Der Schutzengel hält mit der einen Hand einen großen Schild, mit der andern weist er dem Knaben, der neben ihm steht, gen Himmel. Auf dem Gesichte des Schutzengels herrscht himmlische Hoheit und eine unaussprechliche, Vertrauen einflößende Ruhe. Dieses Vertrauen ist in dem Knaben, den er führt, schön ausgedrückt. 8)

b) Von Guido Reni, gestochen von K. Audran.

c) Von Titian im Palaste Barbarigo zu Venedig. Der Knabe, den der Schutzengel führt, hat einen rührenden Ausdruck von Unschuld. (Thiersch Reisen, I. 192).

d) Von Dominico Feti, gestochen von N. Dupuis und

---

8) In der Kirche St. Franzens d'Aßisi zu Palermo ist ein sehr schönes Bild des Schutzengels, fälschlich dem Raphael zugeschrieben, vielleicht von Coppola. S. Riedesels Reise durch Sizilien und Großgriechenland. Zürich. 1771. S. 10.

Maria Cosway 9) (Receuil Crozat I. 102). Der Engel voll Würde und Anmuth führt einen Knaben, eine Gestalt voll Unschuld, und zeigt ihm den rechten Weg. Hinten erblickt man den bösen Engel in der Flucht. Ein Umriß davon steht in Landons Annales, IV. 65.

e) Von Matthias Elias in der Kapuzinerkirche zu Dünkirchen; unter dem Engel, der den Knaben führt, sieht man die Laster in Bestürzung (Descamps, III. 381).

f) Von Franz Solimena, gestochen von J. Wagner. Der Schutzengel führt einen kleinen Knaben der Madonna mit dem Kind entgegen, die auf den Wolken thront.

g) In dem Gemälde (des Pariser Museums) von L. Spada (Landon Annales, X. 9), das den heiligen Franz von Aßis vorstellt, wie er von einem Engel Christo in den Wolken empfehlend dargestellt wird, ist die Figur des Engels vortrefflich.

h) Der Schutzengel von Erasmus Quellin in der Pfarrkirche zum heiligen Andreas zu Antwerpen wird wegen genialer Anordnung, richtiger Zeichnung und Schönheit der Köpfe sehr gerühmt (Descamps Vie, II. 110. Descamps Reise 178). Der Engel beschützt einen Jüngling mit seinem Schilde, mit der Rechten den Donnerstral auf die Laster und seine Lockungen herabschleudernd. Die Wollust, entflieht mit trauriger Geberde.

i) Von Johann v. Mabuse, lithogr. von Strixner nach dem Bild in der Boiseré'schen Sammlung. Vor dem Engel von schönem Ausdruck, den die reiche goldene Rüstung als Michael bezeichnet, knieet ein in seinen Schutz sich empfehlender Mann.

k) Der Schutzengel, der, ein Buch in einer Hand, auf das er mit der andern hinweist, einen jungen Menschen beten

---

9) S. Galerie du Louvre, Nro. I. Pl. 2.



f) Von Radlick, gestochen von Passini. — Dann mögen noch folgende erwähnt werden: von Peter Beretini, gestochen von G. Chateau; von Maratti, gestochen von P. Aquila und J. Frey; von F. Baroccio, gestochen von Guido Reni; von A. Sachi, gestochen von Jacoboni; von Le Brun, gestochen von K. Audran.

II. Der Erzengel Raphael.

a) Von Raphael, gestochen von Ph. A. Kilian. Der Engel führt den Tobias an der Hand. Sein Ausdruck ist sehr schön. Nur sollte er, hat man bemerkt, keine Flügel haben, weil er von Tobias noch nicht erkannt ist.

b) Von Augustin Caracci, gestochen von J. F. Ravenet. Der junge Tobias steht im Begriffe dem blinden Vater die Augen zu salben; der Engel sieht zu in der Gestalt eines schön gebildeten reisenden Jünglings. 10)

c) Von Titian, dessen Pinsel auch hier Wahrheit und Täuschung durch einen eigenen Zauber der Färbung wunderbar zu vermischen wußte. Dies Bild ist eines seiner frühesten. Dasselbe ist in der Sakristei St. Marziale zu Venedig. Es ist von großer Einfachheit und Wahrheit und von schönem Charakter. (Füßli Künstler-Lexikon, Nachtrag S. 2047.)

d) Von Salvator Rosa (Landon Annales, VII. 21). Raphael besiehlt dem jungen Tobias, den Fisch aus dem Wasser zu ziehen, dessen Galle die Blindheit des Vaters heilen soll. Auch hier wird gerügt, daß der Engel mit Flügeln erscheint,

---

10) Ein anderes Bild vom Engel Raphael mit dem jungen Tobias, von Hannib. Caracci, ist gestochen von Jean Langlois.

da er doch damals von dem jungen Tobias noch nicht als Engel anerkannt war. Dieser Uebelstand ist vermieden in dem Kupferstich von Grüner, der in die Wiener Bilderbibel aufgenommen ist.

III. Der Erzengel Michael stürzt die bösen Engel in den Abgrund (Daniel X. 13. Offenb. XII. 7 — 9).

Von P. P. Rubens drei verschiedene Darstellungen, gestochen von Jonas Suyderhöf, von Jakob Neefs und von L. Vorstermann (Füßli kritisches Verzeichniß IV. 140. P). In der erstern bildet die Masse von fallenden Engeln (worunter sich unschicklich auch weibliche Figuren befinden) eine einstürzende Pyramide, worüber der Erzengel zürnend mit der einen Hand seinen glänzenden Schild gegen die Fallenden hinhält, und mit der andern im Begriff ist, den Blitz auf sie zu schleudern. Das Ganze ist voll Feuer. In der dritten Vorstellung befindet sich der Erzengel den Fallenden zu nah, und wie im Handgemeng. Aber in der zweiten befriedigt die Composition am meisten. Die Anordnung der fallenden Gruppe, die Mannigfaltigkeit und schöne Zeichnung der einzelnen Figuren, der Ausdruck des Blitze werfenden Erzengels und die Anwendung von Licht und Helldunkel sind meisterhaft. — Von Le Brun haben wir auch ein großes Bild, gestochen von Alexis Loir in zwei Blättern. Vor der göttlichen Kraft des Erzengels stürzt Alles nieder. Unter den stürzenden Engeln herrscht eine große Verwirrung. (Manuel du Musée fr. V. Nro. 33); von Jul. Carpioni (in St. Michael zu Venedig). Eine Composition von viel Feuer und Ausdruck; von R. de la Fage zwei Bilder, das eine von ihm selbst gestochen, das andere von C. Simmoneau; von Franz Potenzano, gestochen von ihm selbst (1583). Von Luk. Giordano (königliche Galerie zu Wien), gestochen von

den Zuschauer eine Angst befiele, sie möchten auf die Erde fallen. Die Hauptsache ist: dem Ausdruck im Antlitz, dem Bau, der Haltung und Bewegung aller Glieder, kurz dem ganzen Wesen die Natur des Aetherischen, des Himmlischen anzuhauchen, so, daß man sehe, es sey dies kein irdisch-sinnliches Geschöpf, sondern von einer höhern Rangordnung. Daher thut auch der Maler gut, den Engeln nur solche Flügel zu geben, die an keine bestimmte Art von geflügelten Thieren, z. B. Schwanen, Pfauen, Adler, Gänse, Reiger ꝛc. erinnern. Was ihre Farbe betrifft, so hat er vorzüglich solche zu wählen, wodurch die Harmonie des Ganzen gefördert wird. Wohl darf der Engel Trauer oder Freude bezeigen; ja es liegt dies in seinem Beruf. Aber diese Affekte müssen bei ihm vom Irdischen geläutert erscheinen. Daher darf der Künstler an dem himmlischen Gewächs der Engel auch die Adern, Nerven und Muskeln von keinem erhitzten Blut anschwellen, sondern so wenig davon merken lassen, als der Bildner eines Jupiter oder Apoll, einer Juno, Minerva oder Venus es sich erlaubte. Deswegen hüllt Raphael seine Engel meistens in Licht, und Correggio malt ihre Schatten als wie ein wiederscheinendes Licht. 3) Doch hindert dies keineswegs, daß die Gestalt der Engel auch sinnlich schön seyn soll. Zur Erläuterung stehe hier ein Wort über eine Bemerkung Vasaris 4) in Hinsicht eines Bildes von Paul von Verona, das die drei Erzengel darstellt: „So sehr Zeichnung und Färbung daran zu

---

3) Mengs Werke III. 147. — Lieben sie nicht auch, singt Milton, die Himmelsgeister, und wie äußern sie Ihr Lieben? Blos durch Blicke? oder mischt, einstrebend wie das Licht, sich Geist mit Geist? (Verlornes Paradies, Gesang VII).

4) Leben der Maler. III. 505. N. Flor. Ausg.

loben sey, so seyen ihm doch die Schenkel der Engel getadelt worden, als zu dünn und schmächtig; hierauf könne man aber erwiedern: daß man ja doch die Engel mit Flügeln und gleichsam himmlischen luftigen Leibern bilde, als wären sie Vögel; da könne man wohl auch ihre Schenkel schmal und trocken machen, damit sie mit größerer Leichtigkeit fliegen und in die Höhe gehen könnten." Diese witzige Entschuldigung enthält eine ungebührliche Unterordnung des Naturgemäßen unter das Symbolische. In gerader Linie würde sie zu den argen Gebilden der egyptischen und indischen Kunst führen. Die letztere bildet ihre Genien mit zusammengewachsenen Füßen, weil sie sich derselben nur zum Stoß im Fluge und nicht zum Gehen bedienen. — Doch gehen wir zur Erwägung der geistigen Schönheit über, die in Kunstgebilden den Engeln gebührt. Eine schöne Knaben- oder Jünglings-, oder auch eine schöne Mädchengestalt macht noch keinen Engel. Es werden zwar Mädchen häufig Engel genannt; deshalb sind aber Engel keine leibhafte Mädchen. Es ist hier von einer höchst zarten Idealgestalt die Rede. 5) Mithin sollte man beim Anblick einer Engelsfigur den Maler zu fragen sich gedrungen fühlen: in welchem Himmel hast du geblickt, als du diesen Engel gemalt? Die Schrift zeigt uns die Engel als Boten der Gottheit, bestimmt, den Menschen zu ihrem Besten zu dienen. Diese Bestimmung muß ihr Bildner stets vor Augen haben. Theilnehmende Liebe zu den Menschen, Mitleid an dem schuldlos Leidenden, sehnliche Begierde zu trösten und zu helfen; Wonne an dem Guten, Scheu vor allem Bösen, heiteres Vertrauen zu Gott, das die gleiche Stimmung in den Menschen erregt, dies sind die Charakterzüge, welche der Künstler seinen Engelsfiguren verleihen muß. —

---

5) Seidel Charinomos. I. Abth. 2.

Winkelmann, gewiß ein feiner Kenner des Schönen, bezeichnet den geflügelten Genius in der Villa Borghese (jetzt im Museum zu Paris) in der Größe eines wohlgemachten Jünglings als ein wahres Engelsideal! Wenn die Einbildungskraft, sagt er, 6) mit dem einzelnen Schönen in der Natur angefüllt, und mit Betrachtung der von Gott ausfließenden und zu Gott führenden Schönheit beschäftigt, sich im Schlafe die Erscheinung eines Engels bildete, dessen Angesicht von göttlichem Licht erleuchtet wäre, mit einer Bildung, die ein Ausfluß der Quelle der höchsten Uebereinstimmung schien, in solcher Gestalt stelle sich der Leser dieses schöne Bild vor. Man könnte sagen, die Natur habe diese Schönheit, mit Genehmhaltung Gottes, nach der Schönheit der Engel gebildet. Allerdings verdient diese Statue das Studium des Künstlers, der Engel darzustellen unternimmt.

Nirgends sind die verschiedenen Abstufungen der Engel mit größerer Zartheit geschildert, als in der Messiade von Klopstock Wenn diese Schilderungen durch zu öftere Wiederholung verlieren; so gereicht es dem Genie des Dichters zum Verdienst, die Charaktere dieser Bewohner des Himmels mehr durch ihre Reden, als mittelst malerischer Darstellungen bezeichnet zu haben. Charakteristisch sind die Figuren der drei Erzengel Michael, Raphael, Gabriel und der Schutzengel überhaupt. 7) Der erstere ist der

---

6) Geschichte der Kunst. B. V. C. I. §. 12. S. die Abbildung dieses Genius in Piranesi's Scultura del Palazzo della Villa Borghese Stanza 9, Nro. 11.

7) Andere Namen von Engeln kommen in der heiligen Schrift nicht vor. Die katholische Kirche will daher auch nicht, daß dergleichen unter andern Namen angerufen werden. Der Synod zu Soisson von 745, verdammte deswegen den Adelbert. Natal. Alexander hist. eccles. T. V. Paris. 1699. Fol. p. 675. Klopstock und schon

Besieger Luzifers und aller bösen Engel (vorgestellt unter dem Bilde des Satans oder Teufels). Der zweite ist aus der lieblichen Geschichte des Tobias und seines Sohnes bekannt. Gabriel verkündigte Maria der Jungfrau ohne Gleichen ihren Beruf zur Würde Mutter des göttlichen Sohnes zu werden. Die Schutzengel aber sind die guten Genien, deren Stimme in jedes Menschenbrust sich vernehmen läßt, besonders bei den Anregungen der bösen Begierlichkeit.

Raphael hat in einem Bilde alle drei Erzengel, zum Kinde Jesu, das Maria in den Wolken sitzend hält, aufblickend dargestellt. Gabriel hat die Stellung des Verkündigens, Michael tritt auf den gestürzten Drachen, und hält eine Waage in der rechten Hand. Raphael empfiehlt knieend einen Knaben neben ihm. Das Bild ist gestochen von Chisi Mantuan (im Umriß bei Landon Vie et Oeuvres de Raph. VIII.)

Noch andere Maler haben die drei Erzengel zusammen oder einzeln ohne bestimmte Handlung dargestellt. So sieht man sie alle drei auf einem (schon oben erwähnten) Bilde von Paul von Verona in St. Euphonia daselbst nebeneinander; drei anmuthvolle Jugendgestalten voll Hoheit und Ruhe, gehoben noch durch die lebendig glühende und doch harmonische Färbung. Allein es fehlt dieser Zusammenstellung ebenso, als wenn die Figuren einzeln stünden an Bedeutung. Diese können Engel nur dadurch bekommen, daß sie als Boten der Gottheit ihr zum Wohl der Menschheit dienend erscheinen. (Vergl. Thiersch Reisen I. 84).

---

vor ihm Milton nennen einen Engel Uriel; bei letzterm ist es der Engel der Sonne. (Paradise loost. B. III. v. 622. etc.) Ferner kommt in Miltons fünftem Gesang der Engel Abdiel vor, der unter den Engeln, die Luzifer befehligte, allein widerstand.



J. Eißner. Der Engel, der den Fuß auf den Nacken des Luzifers setzt, hat viel Adel und Leichtigkeit; nur ist er zu zierlich ausgeschmückt. Der Ausdruck in dem Gesichte des gestürzten Engels ist von gräßlicher Wahrheit. — Es ist keine geringe Aufgabe für den Maler, die Ruinen eines Erzengels in dem gestürzten Engelfürsten darzustellen, wie Milton und Klopstock es mit Glück versuchten. 11) Mit dieser Darstellung nahe verwandt ist

IV. Der Sieg des Erzengels Michael über den Satan (Offenbarung XII. 7 — 9).

a) Von Raphael, trefflich gestochen von Egid. Rousselet, von Nik. Larmessin, (Receuil de Crozat I. 4), von H. J. Chatillon, dann auch von Maria Cosway und neuerlich sehr gut von Ant. Pet. Tardieu (p. d. Musée fr. III. 1), und von Pigeot für die Galerie Fr. v. Filhol IV. 235. Michael schwebt noch fast ganz in der Luft, und berührt den heruntergestossenen Satan nur noch mit dem einen Fuße, ihn mit der Lanze bedrohend. Der Gestürzte hebt durch gewaltige Drehung des Halses das Gesicht aufwärts. Dieses ist ein Ideal der schrecklichsten Bosheit, wie Michaels Gesicht ein Ideal hoher, himmlischer Tugend-

---

11) Als Studien verdienen hier die Darstellungen des Sturzes der Titanen von Julio Romano (im Pallaste el T. zu Mantua) und des Perino del Vaga (im Palaste Doria zu Genua), ferner des Guido Reni (gestochen von Bartolom. Coriolan) die Beachtung der Maler. In den gewaltigen, ungeheuern Gestalten der Riesen ist ein frappantes Bild der rohen Naturkräfte, die durch ihre Empörung sich zu Grund richten, gegeben. (Lanzi französische Ausgabe. V. 90. Orpheus von Weichselbaumer. Nürnberg 1822. I. 46.)





Punkt des Gleichgewichts schwebende Stellung vor. Ewige Jugend gehört ja vorzüglich zum Bild eines unsterblichen Wesens, und die schwebende Stellung drückt wohl die Uebermacht des Geistes vor der körperlichen Anstrengung treffend aus. Der Kopf des Engels ist eine ganz aufgeblühte Blume. Die gefälligen Schönheiten der Männlichkeit und Weiblichkeit vereinigen sich hier mit jungfräulicher Reinheit und hohem Adel. Das Wallen des Haares ist vortrefflich; die Röthe, die auf die Wangen geflogen, deutet auf heiligen Zorn; um den Mund und an den Augbrauen schwebt eine von Schwäche weit entfernte Milde. Die Figur des Engels scheint mir tadellos. 14) Daß ihr das Feuer der Raphaelischen fehlt, mag wohl in Guido's Absicht gelegen seyn, indem er durch den gemilderten Ernst des Engels, den Kontrast mit Satan verstärken wollte. Nur sollte der tiefe Ingrimm des letztern lebhafter ausgedrückt seyn. Sein Gesicht ist zu gemein — niedrig, wie das eines gewöhnlichen verstockten Bösewichts, der hingerichtet wird. (Vergl. das Urtheil von Ramdohr III. 255, und Speth Kunst in Italien III. 86. ꝛc.)

c) Von Peter v. Cortona, gestochen von Fr. Spiere; in seinem großen Styl.

d) Von Mazzuchelli, gestochen von Morazzone (zweimal, in St. Giovanne zu Como und in Varese bei Mailand). Starker Ausdruck.

e) Von Luk. Giordano ist ein Bild von großer Maschinerie in der Auferstehungskirche zu Neapel. St. Michael steht

---

14) Guido schrieb selbst darüber an einen Hofbedienten Urbans VIII. beim Uebersenden des Gemäldes: Vorrei aver avuto penello angelico, e forme di Paradiso per formar l'Archangelo e vederlo in Cielo, ma io non ho potuto salir tant' alto, e in vano l'ho ricercato in terra, si che ho riguardato in quella forma che nell Jdea mi sono stabilita.

aufrecht, mit den Füßen auf Lucifer tretend, in der Luft. Zwei Teufel, den Thron des letztern tragend, stürzen mit ihm. Unten sieht man mehrere schon gestürzte in Qualen der Hölle. Oben zeigt sich Gott Vater im Rauchmantel. Ganz unpassend! (Cochin Voj. d'Ital. II. 175). 15)

Der Kampf des Erzengels mit dem Satan, d. i. des himmlischen Genius des Guten mit dem höllischen Geist des Bösen, dem Versucher von Anbeginn, ist wohl der einzige Gegenstand, für den sich die Vorstellung dieses bösen Geistes in den Kirchen schickt. Aber auch der Ungethüms-Gestalt, die aus Bock, Mensch und Drache zusammengesetzt ist, gebührt völlige Aechtung aus dem Gebiete der christlichen Kunst. Für die Kirchen eignet sich die Darstellung, wie Jesus in der Wüste von den Engeln bedient wird, weit besser, als die seiner Versuchung. Immerhin trete er hier in menschlicher Figur auf, als Ideal abgefeimter Bosheit, als gefallener Engel, in dessen Gesicht ein lügnerischer Abglanz des Himmlischen nur dazu diene, den Reiz seiner Verführungsgabe zu verstärken. Miltons Teufel liefern zu diesem Behufe dem Künstler die besten Studien. 16)

Den christlichen Bildnern satanischer Köpfe können die antiken Vorstellungen des Kopfs der Medusa zu Statten kommen,

---

15) Noch erwähnen wir der Bilder von R. la Fage, gestochen von C. Simmoneau; von J. Dottani, gestochen von F. Polanzani; von J. B. Ricci, gestochen von Ph. Thomassin; von J. Rottenhammer, gestochen von J. C. Krüger; von L. Sabattini, gestochen von A. Caracci; von F. Solimena, gestochen von P. Gauthier; von Titian, gestochen von F. A. Andriot; von Pet. de Witte, gestochen von R. Sadeler, d. E.

16) Vergl. Hemsterhuis vermischte philosophische Schriften Th. I. S. 47.

als ein gemischtes Ideal von hoher Schönheit und grauenerregendem Ausdruck, von Anmuth und Schreckniß, von edeln Grundzügen und furchtbarer Verwilderung des Charakters. Zu den merkwürdigsten Medusenköpfen gehört der ehemals im Pallaste Lanti zu Rom von Perseus getragene (abgebildet in Bracci Memorie degli antichi Incisori. T. II. tab. 3); dann die Maske der Medusa im Pallaste Rondinini; ferner das Medusenhaupt auf der Rüstung eines Brustbildes des Kaisers Hadrian im Museum des Kapitols (S. Albertolli Miscellan. P. III. Tab. 17 und 18); endlich einige Bilder auf Gemmen, z. B. der Karniol im Museo Strozzi (S. die Abbildung in Stosch Pierres gravées, 63, 65, und im Museo Florent. II. tab. 7. Nro. 1). 17)

In einer Menge von Bildern, deren dieser Versuch über christliche Bilder erwähnt, kommen Engel vor. Sie hier besonders aufzählen, wäre überflüssig; man findet sie in den Darstellungen des Himmelreichs, der Geburt Jesu, der Anbetung der Hirten, der heiligen Familien, der Verkündung und Auffahrt Mariä rc.

Guido Reni's Engel sind so, daß man sie sich nicht leicht geistiger denken kann. In dieser Hinsicht verdienen z. B. seine sechs Engel, die Leidenszeichen Christi tragend in sechs Bildern

---

17) Winkelmann Geschichte der Kunst. B. V. C. 2. §. 20. Malerisch schön und erhaben schildert Pyrker (in seinem Moses, zweiter Gesang) den Todesengel, den Jehova über Egypten herabgesandt. Er naht, „das zweischneidige Schwert in erhobener Rechte, furchtbaren Ernst im Blick und Zorn auf den Lippen. Verhüllt, wie im Nebel des Abends der Vollmond, war sein stralender Leib von düsterm Flor, und die Locken, sonst voll himmlischer Schön', aufsträubten sich ihm von der Stirne." — Doch von dem Todesengel ein Mehreres im Abschnitt von den Bildern des Weltgerichts!

(im Pallaste Rospigliosi zu Rom), großes Lob; eben so sein Engel, der dem Einsiedler Elias Trank und Speise bringt (in der Domkirche zu Ravenna); ferner eine Glorie von Engeln von ihm selbst gestochen, und seine Engel auf dem Hauptaltar dei mendicanti zu Bologna (Hofstätter, II. 212). Gleichfalls großes Lob gebührt acht kleinen Engeln mit Leuchtern, Rauchfässern und dgl. von Dominichino (Landon Vie et Oeuvres I. Pl. 24 und 25). Sie sind von der holdseligsten Unschuld und Naivetät. — So auch sein Brustbild eines Engels mit aufgeschlagenen Augen, gestochen von R. Strange (Londini 1756). — Von Dominik Guidobono sieht man im Dom zu Turin eine Glorie von Engeln, die man dem Guido zueignen könnte (Lanzi französische Ausgabe. V. 156).

Doch Raphaels Engelsköpfe sind durchaus idealisch. Frei von allem Kindischen, erheben sie das Kindliche zu der Idee, die der Sohn Gottes davon gibt, indem er sagt: „Ihrer, der Kinder, ist das Reich Gottes; nur wer wird wie sie, kann es schauen.“ Die Heiterkeit ihrer Seele ist ungetrübt von den Schatten des Irdischen; sie sind die Repräsentanten der schönen Menschheit, sie stehen wie Propheten unter den Menschen, die ihnen in verklärter Sprache predigen, welche sie aber nur zu oft nicht verstehen. (Vgl. Tieck Phantasien über die Kunst. Berlin 1799. S. 96 rc.)

In dem Gemälde Raphaels, die Befreiung Petri aus dem Kerker, ist der Engel, der ihn befreit, ein wahrer Himmelsbote, zart, jugendlich schön, ganz in Sonnenlicht gehüllt, das von ihm ausgeht, den dunkeln Kerker beleuchtet, und dem Beschauer durch ein Gitter blendend entgegenstralt. — Welche Andacht ist nicht in dem Chor von Engeln, deren Gesang in Raphaels Bild von der heiligen Cäcilia gleichsam sich hören läßt! Voll himmlischer Anmuth ist der Engel in der heiligen Familie (zu

Paris, gestochen von Edelink), der Blumen streut. — Und wie geistreich erhaben, wie schön in schlichter Einfalt sind nicht der eine Engel im Vorgrunde der Madonna von Foligno und die zwei Engel im Vorgrunde der Madonna vom heiligen Sixtus zu Dresden! Und wie wunderschön, wie anmuthig und kindlich fromm sind nicht die kleinen Engelsköpfe, womit Raphael die himmlische Glorie in vielen seiner Bilder, z. B. in der Madonna von Foligno, bevölkert! — Gute Studien sind Raphaels Engel, in den Wolken fliegend, gestochen von W. Baillie in Röthelmanier.

Auch Titian hat in mehreren Bildern, besonders in seiner Auffahrt Mariä gezeigt, daß er himmlische Wesen darzustellen verstehe. Im genannten Bilde sind die vielen Engel, die um die Aufschwebende einen Chor bilden, holdselige Gestalten voll süßer Andacht, jeder von etwas verschiedenem Ausdruck.

In Giovanni's da Fiesole Engelsfiguren ist viel Einfalt, Andacht und Unschuld (vergl. Kunstblatt 1826. Nro. 16. S. 70).

Von den Genien und Engeln des Correggio aber sagte Hannib. Carracci (S. Lanzi II. P. 1. 308, et Arnaud Oeuvres I. 195): „Sorridono con una naturalezza e semplicita, che innamora e sforza a rider con loro." Sie bilden ein eigenes Geschlecht himmlischer Wesen. Correggio's kleine Genien haben das graziöse Lächeln seiner Kinder, die größern Engel viel von der Anmuth seiner weiblichen Figuren. Der Engel in seiner heiligen Familie zu Parma (vom heiligen Hieronymus benannt) ist ein jugendliches Gebilde vom schönsten Wuchse, so viel man aus dem oberen Theile und den Händen, die man allein sieht, urtheilen kann. Wie frei und leicht ist die Haltung! wie fein und lieblich der Kopf! wie ätherisch der Blick! wie bedeutsam das holde Lächeln!



Beilagen.

A.

Zusammenstellung einiger Auszüge aus merkwürdigen Urkunden der Kirchengeschichte in Betreff des kirchlichen Gebrauchs und der Verehrung der Bilder.

So lange der große Kampf zwischen dem Christenthum und dem Heidenthum fortdauerte, mußte der Gebrauch von Bildern in christlichen Kirchen ihren Vorstehern sehr bedenklich scheinen. „Der heidnischen Vermischung von Kunst und Religion mußte feindseliges Abstoßen der Kunst zuerst entgegentreten, bis das Christenthum, nachdem es zuerst das innere Leben geheiligt, und das Göttliche von der Vermischung mit dem Natürlichen losgemacht, nun auf eine höhere Weise die Harmonie zwischen dem Innerlichen und Aeusserlichen, dem Wesen und der Form wiederherstellen würde (Neanders Geist des Tertullianus. Berlin 1825. S. 48).“ Daraus erklärt sich das polemische Auftreten der Kirche in den ersten drei Jahrhunderten gegen den Gebrauch von Bildern, indem sie noch nicht hoffen durfte, der Gefahr des Einschleichens heidnischer Vorstellungen dadurch zu begegnen, daß der Bildergebrauch durch den neuen Geist, den das Christenthum einflößt, umgebildet würde (vergl. Neanders heil. Chrisostomus II. 143. Nro. 11 und fg., und Selvaggio Antiquit. Christianæ. L. II.

P. II. C. 10). Tertullian (in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts) fand die Verzierung eines Kelchs oder Bechers mit dem Bilde des guten Hirten sehr anstößig (in seinem Buche de Pudicitia). Und Clemens von Alexandrien (gestorben 217) erklärte sich schon früher (Stromata L. V. p. 559) gegen die religiösen Bilder, „damit wir nicht am Sinnlichen kleben, sondern zum Geistigen uns erheben mögen; denn die Gewohnheit der sinnlichen Anschauung lasse die Erhabenheit des Göttlichen geringschätzen und das geistige Wesen durch etwas Sinnliches verehren, heiße, es herabwürdigen." Ohne Zweifel besorgten Tertullian und Clemens von der Abbildung des Göttlichen einen Anthropopathismus, der wieder dem Heidenthum nahe bringen könnte. Der Erstere nennt es in seiner Schrift gegen den Marzion (II. 16) eine Verkehrtheit, daß man, statt in die menschliche Natur das Göttliche zu pflanzen, in die Gottheit das Menschliche überträgt, und statt den Menschen zum Bilde Gottes zu erheben, vielmehr Gott zum Bilde des Menschen herabzieht. Allein er selbst macht doch auch in der nämlichen Schrift (II. 27) die ganz richtige Bemerkung: „daß Gott mit dem Menschen umgieng, damit der Mensch lerne, göttlich zu leben." Und worin besteht der Zweck guter religiöser Bilder, als gleichfalls den Menschen zum Göttlichen zu erheben und ihm das Göttliche tiefer einzuprägen? Das Bild ist nur Bild, nicht Urbild, kann aber doch an das Urbild erinnern.

Im Can. XXXVI. des Concilii Eliberitani (zu Elvira in Granada von 305) wird verordnet: Placuit, picturas in Ecclesiis esse non debere: ne quod colitur et adoratur, in parietibus depingatur. Mansi Conc. T. II. p. 11. Die Note p. 46 macht wahrscheinlich, dies Verbot beziehe sich nur auf die Abbildungen der dreieinigen Gottheit.

Der Bischof Epiphanius (368) schrieb an den Bischof Johann zu Jerusalem (wie Hieronymus berichtet): „Auf meiner Reise durch Anablata, ein Dorf in Palästina, fand ich einen Vorhang in der Thür der Kirche, in welchem ein Bild, etwa Christi oder eines Heiligen (denn dies erinnere ich mich nicht genau), gefärbt und gemalt war. Da ich sah, daß das Gemälde eines Menschen gegen das Gebot der

heiligen Schrift in der Kirche hieng, zerriß ich es und gab den Kirchenvorstehern den Rath, die Leiche eines Armen darin einzuwickeln und zu begraben." (S. Schöne Geschichtsforschungen über die kirchlichen Gebräuche der ersten Christen. III. 206.)

Hingegen beschreibt der heilige Paulinus von Nola (393) sehr umständlich die von ihm in den beiden Kirchen, die er dem heiligen Felix zu Nola und Fondi erbaut hatte, angebrachte Gemälde, wobei sein Zweck war, das häufig zum Feste des Heiligen zusammenströmende Landvolk zu beschäftigen und vom Trunk und andern Ausschweifungen abzuhalten (Epist. XXX et XXXII. Ed. Paris. 1685).

Auch Bischof Asterius von Amasea (401) mißbilligt nur die Abbildungen Christi, nicht aber die der Heiligen (Neanders heiliger Chrisostomus. II. 147. Concilia Binii, III. 327). Nilus aber (440) tadelt die Verzierung der Kirchen mit weltlichen Gegenständen, statt mit biblischen Geschichten, damit die, des Lesens Unkundigen durch die Betrachtung der Gemälde an die christliche Tugend derer, die dem wahren Gott auf die rechte Weise gedient haben, zur Nacheiferung erweckt werden. Dem heiligen Nilus waren solche Bilder eine biblia pauperum (S. Neanders Chrisostomus. II. 337).

Der heilige Germanus, Patriarch zu Konstantinopel, schreibt in seinem Schutzbriefe vom Jahre 727: Nullam facimus imaginem ad exhibendam divinitatem invisibilem. Fleury Hist. eccl. L. 42. §. 2. Das christliche Alterthum war überhaupt solchen Bildern nicht hold. Jener Erklärung des Germanus stimmte auch das Concil. Nicæum II. bei, und im Artikel VII. führt es einen Brief des Eusebius v. Cäsarea an, worin er der Kaiserin Konstantia das Bildniß Jesu Christi nicht erlaubt. Selbst der eifrigste Bilderverfechter Joh. Damaszenus (de fide orthodoxa L. IV. C. 17. Orat. 1) schreibt (im 8ten Jahrhundert) in Hinsicht der Bilder von Gott Vater: „Quomodo illius imago, qui sub aspectum non cadit, explicabitur, quomodo, qui corporis est expers, coloribus describetur?"

Mit vieler Nachgiebigkeit schrieb indessen Gregor der Große früher, im Jahr 599, an den Serenus, Bischof zu Marseille (Lib. VII. ep. 109): Mihi tamen videtur imagines istas a te præter fas et

æquum fuisse confractas. Nam imagines depinguntur in Ecclesia eo consilio, ut illi qui litteras nesciunt, in pariete conspiciant, quod in Libris legere non possunt. Consultius ergo egisses, si illas servasses, et prohibuisses, ne populus adorando picturam peccaret. S. Fleury hist. eccl. l. 36. §. 9. — In einem andern Schreiben (Lib. VII. ep. 111) sagt Gregor: Aliud est, picturam adorare, aliud per picturæ historiam quid sit adorandum, addiscere. Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis præstat pictura cernentibus, qui in ipsa etiam ignorantes vident, quid sequi debeant; in ipsa legunt, qui literas nesciunt. Und wieder anderswo (Lib. VII. ep. 9): Frangi vero non debuit, quod non ad adorandum in Ecclesia, sed ad instruendos solummodo mentes fuit nescientium collocatum. — Atque indica, quod non tibi ipsa visio historiæ, quæ pictura teste pandebatur, displicuerit, sed illa adoratio, quæ picturis fuerat incompetenter exhibita. Et siquis imagines facere voluerit, minime prohibe: adorare vero imagines omnibus modis devita. Sed hoc sollicite admoneas, ut ex visione rei gestæ ardorem compunctionis percipiant, et in adoratione solius trinitatis æstimentur. Ferner (Lib. VII. 54): Et nos quidem, non quasi ante divinitatem, ante illam (imaginem Christi) prosternimur, sed illum adoramus, quem per imaginem aut natum, aut passum, aut in throno sedentem recordamur. — Was läßt sich wohl hiegegen einwenden?..

Tertullian sagt in seiner Schrift gegen den Marcion (II. 18): „Durch den Opfercultus (so reich an Zeremonien) wollte Gott, zu den Bedürfnissen der Menschen sich herablassend, sie gewöhnen, die Gebräuche, durch die man den Götzen Verehrung zu erweisen pflegte, auf den wahren Gott anzuwenden, um sie so vom Götzendienste zu entwöhnen." Warum hätte die christliche Kirche nicht auch nach Aufhebung des jüdischen Opfercultus der Bilder sich bedienen dürfen, um die Verehrung des Einen Gottes bei allem Volk zu befördern, und die Juden vom Opfercultus, die Heiden aber vom Götzendienste zu entwöhnen?

Die Akten des Conciliums von Konstantinopel (vom Jahr 754), wo die Bilderfeinde vollständig siegten, sind nicht auf uns gekommen. Wir kennen aber ihren wesentlichen Inhalt aus den Akten des

zweiten Conciliums von Nicäa (vom Jahre 787), welches die Beschlüsse des Konstantinopolitanischen verdammt hat. (Act. Concil. IV. Sess. VI. p. 328 fg. bei Harduin Act. Mansi XIII. 203 ꝛc.) Die Substanz der eigenen entgegengesetzten Entscheidungen des Nicäischen besteht in Folgendem (Act. Sess. VII.): Definimus in omni certitudine ac diligentia; sicut figuram pretiosæ ac vivificæ crucis, ita venerabiles ac sanctas imagines proponendas, tam quæ de coloribus et tessellis, quam quæ ex alia materia congruenter in sanctis Dei ecclesiis, et sacris, et vestibus, et in parietibus ac tabulis, Domibus et viis: tam videlicet imaginem Domini Dei et salvatoris nostri Jesu Christi, quam intemeratæ dominæ nostræ sanctæ Dei genitricis, honorabiliumque Angelorum, et omnium sanctorum simul et almorum virorum. Quanto enim frequentius per imaginalem formationem videntur, tanto qui has contemplantur, alacrius eriguntur ad primitivorum earum memoriam et desiderium, ad osculum et ad honorarium his adorationem tribuendam. Non tamen ad veram latriam, quæ secundum fidem est, quæque solam divinam naturam decet, impartiendam: ita ut istis, sicuti figuræ pretiosæ ac vivificæ crucis, et sanctis evangeliis, et reliquis sacris monumentis, incensorum et Luminum oblatio ad harum honorem efficiendum exhibeatur, quemadmodum et antiquis piæ consuetudinis erat. Imaginis enim honor ad primitivum transit: et qui adorat imaginem, adorat in ea depicti subsistentiam." Mansi Concil. XIII. 378 etc. Calles Annales Eccles. Germ. II. 449. Mabillon Præfat. ad Ord. S. Benedict. Annal. Sæcul. IV. §. 3. Nro. 18. T. V.

Hingegen der Beschluß des Conciliums von Frankfurt vom Jahr 794, Canon. II., lautet so: „Allata est in medium quæstio de nova Græcorum Synodo, quam de adorandis imaginibus Constantinopoli (welche Synode nachher von der Kaiserin Irene nach Nicäa verlegt worden) fecerunt, in qua scriptum habebatur, ut qui imaginibus Sanctorum, ita ut Deificatæ Trinitati, servitium aut adorationem non impenderent, anathema judicarentur. Qui supra Sanctissimi Patres nostri omnimodis adorationem, et servitium renuentes contemserunt, atque consentientes condemnaverunt."

Daß die Väter der Kirchenversammlung zu Frankfurt die Akten des zweiten Conciliums von Nicäa genau kannten, wird zwar aus mehrern Gründen sehr bezweifelt. Um so gewisser scheint aber, daß sie in die Distinction einer Adoration, die Gott und die den Bildern der Gottheit und der Heiligen, deren Aufstellung in den Kirchen sie übrigens nicht, wohl aber deren Verehrung untersagten, gebühre, aus Besorgniß eines immer zu vermeidenden Mißbrauchs sich nicht einlassen wollten, sondern fest darauf beharrten, die Adoration gebühre schlechterdings Gott allein (S. Mabillon Acta S. Ordinis S. Benedicti Praefat. I. ad Saecul. IV. P. I. §. 3. Nr. 28 und 35). Dies wird auch durch die Kapitularien Karls des Großen (Lib. III. c. 16), ferner durch die Aeußerungen Walafrieds (Strabo) des Schielenden, Abts der Reichenau (gestorben 849) im Vergleich mit denen des Erzbischofs Agobard von Lyon (gestorben 840) bestätigt. Keiner äußerte sich im fränkischen Klerus stärker gegen den Bilderdienst, als der letztere in seinem Werke: „Liber de imaginibus, sive Liber contra eorum superstitionem, qui picturis et imaginibus Sanctorum adorationis obsequium deferendum putant. (S. Opp. T. I. pag. 221—268. Parisiis 1666)." „Sollte jemand sagen, schreibt er (p. 244), er glaube nicht, daß in dem Bilde, welches er anbete, etwas Göttliches sey, sondern er verehre es blos wegen dessen, von dem es das Bild sey; so antworte man ihm: wenn das von ihm angebetete Bild nicht Gott ist, so darf es auch zu Ehren der Heiligen nicht verehrt werden; als welche sich keine göttliche Ehre anmaßen." — „Wenn man denen, die den Götzendienst verlassen hatten, befehlen würde, Bilder der Heiligen zu verehren, so würde es ihnen, glaube ich, so vorkommen, daß sie nicht die Götzen verlassen, sondern nur die Bilder vertauscht hätten. (Und p. 264): Niemand betrüge oder verführe sich! Wer ein Gemälde, eine gegossene oder geschnitzte Bildsäule anbetet, erweiset nicht Gott eine Verehrung; er ehret nicht Engel oder heilige Menschen, sondern blos Bilder (vergl. Dupin Nouv. Biblioth. des Antiq. Eccles. T. VII. p. 4). Ganz im gemäßigten Sinne der Frankfurter Synode äußerte sich hingegen Walafried (Strabo) in seinem Buche de exordiis et incrementis rerum

ecclesiast. (apud Hittorp. de divinis cathol. Ecclesiæ Officiis ac Ministeriis (Colon. 1568) c. 8. p. 396 etc. Vergl. Pagius ad an. 825). Er nennt die Bilder eine Zierde der Kirche, denen aber gar keine abergläubische Verehrung erzeigt werden dürfe. Auf der andern Seite ist ihm das griechische Bilderstürmen eine Ketzerei, und der unter Ludwig dem Frommen sie erneuernde Claudius (Bischof zu Turin, der alle Bilder und sogar die Kreuze aus den Kirchen hinauswerfen ließ) dürfte wohl, wie er sagt, vor dem Richterstuhle Christi eben sowohl sein Strafurtheil erhalten haben, als diejenigen es verdienen, welche das Bild ihres Fürsten auf einer Münze beschimpfen. Weil nun die Christen, setzt er hinzu, so viel Religionseinsicht besitzen, daß sie den Heiligen alle göttliche Ehre versagen, und sich nur ihre Fürbitte bei Gott ausbitten, so darf man auch nicht alle gemäßigte Ehrerbietung gegen dieselben aufheben. Wenn man sie deswegen vernichten wollte, weil sie nicht angebetet werden dürfen, so müßte man auch die Tempel zerstören, damit es nicht scheine, als glaubten wir, der Schöpfer der Welt sey zwischen Wänden eingeschlossen. Zuletzt würde, wenn man alles verändern wollte, wobei Unverständige irren könnten, beinahe nichts übrig bleiben, woran wir unsere Andacht üben, und Einfältige zur Liebe des Unsichtbaren ziehen könnten. Für diese sind die Bilder eine Art von Schrift; sie, welche durch Worte kaum zum Glauben der Begebenheiten gebracht werden können, werden durch ein Gemälde des Leidens Christi bis zu Thränen gerührt. Den Reinen ist alles, und den Unreinen nichts rein. Man verachte also den Nutzen der Bilder nicht, verletze aber auch nicht durch ihre unmäßige Verehrung die Gesundheit des Glaubens, und ziehe sich nicht den Vorwurf zu, daß man durch körperliche Dinge verhindert werde, das Geistliche zu betrachten." (S. Schröckhs christliche Kirchengeschichte. Thl. XXIII. S. 425 rc.) „Non sunt omnimodis, sagt Walafried, honesti, et moderati imaginum honores abjiciendi. Sic itaque imagines, et picturæ habendæ sunt, et amandæ, ut nec despectu utilitas adnulletur, et hæc irreverentia in ipsorum, quorum similitudines sunt, redundet injuriam; nec cultu immoderato fidei sanitas vulneretur, et corporalibus rebus

honor nimie impensus arguat nos minus spiritulia contemplari.") Auch der Bischof Jonas zu Orleans, der den genannten Bischof Claudius am ausführlichsten widerlegte, hält genau die Mittelstraße der Frankfurter-Synode. Die Bilder der Heiligen, sagt er (de cultu Imag. p. 94, in Biblioth. P. P. Colon. T. IX. Part. prior.), und die historischen Gemälde in den Kirchen dienten zu ihrer Verschönerung und zum Andenken; eine Anbetung gebühre ihnen nicht; sie könnten in jener Absicht eben sowohl daselbst stehen, als die Bilder in der Stiftshütte. In Gallien, fährt er fort (p. 97), erlaubt man zwar Heiligenbilder zu haben; verabscheut aber die Anbetung derselben (S. Schröckh a. a. O. XXXIII. 417).

Merkwürdig ist die einem vernünftigen Gebrauch der Bilder günstige Erklärung des gelehrten Patriarchen Photius (beiläufig vom Jahr 860), in Epist. I. ad Michaelem Bulgariæ principem. Londini 1618, p. 15:

„Idolum venerandam Christi imaginem (o nimis audacem impiæ linquæ sonum, et cordis atheistici boatum!) appellant, per quam Idololatricus error eliminatur: hanc conviitiis et omnibus dehonestamentis fœdatam per compita, forum et plateas pedibus proculcant, distrahunt varie, igni demum comburendam tradunt. Spectaculum christianis deplorandum, dignum Paganorum in Christum odio. . . Patet quippe cunctis, quod Imaginibus honor habitus, eorum honor sit qui repræsentantur, quemadmodum et infamia atque decus transit ab Imagine in imaginatum." —

Scimus, schrieb der heilige Bernhard, namque, quod illi (episcopi) sapientibus et insipientibus debitores cum sint, carnalis populi devotionem, quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis (Apolog. ad Guilielmum Abbat. XI).

Im 12ten und 13ten Jahrhunderte wurden verschiedene biblische Darstellungen, in Büchern abgezeichnet zusammengestellt, und dergleichen Bilderbibeln bald nach dem Aufleben der Holzschneidekunst unter dem Namen Biblia pauperum bekannt gemacht (Breitkopf Geschichte der Holzschneidekunst. S. 82. Fiorillo kleine Schriften I. 38). (Ein Exemplar einer solchen mit der Hand gezeichneten Bilder-

bibel (wahrscheinlich aus dem 13ten Jahrhundert) bewahrt die Lyceums-Bibliothek in Constanz, bestehend aus 17 Seiten in breit Folio auf Pergament. Aufschrift und Jahrzahl fehlen. Auf jeder Seite sind zwei Medaillons mit Hauptscenen aus der heiligen Geschichte, mit Figuren und Scenen aus dem alten Bunde, die damit in Verbindung stehen, umgeben. Den Anfang macht die Verkündung, den Schluß Mariä Krönung durch Christus. Mehrere Köpfe haben guten Ausdruck. Einige Inschriften sind lateinisch, der eingeschaltete Text deutsch.)

Eine viel reichhaltigere Bilderbibel enthält der Hortus deliciarum der Abtissin zu Hohenburg oder St. Ottilien im Elsaß, Herrad von Landsperg, vom 12ten Jahrhundert (Siehe den Auszug davon von Chr. Moriz Engelhardt mit 12 Kupfertafeln. Stuttgart 1818). Nach der Absicht der Verfasserin war ihr Werk blos für die Belehrung und Erbauung der Klosterfrauen bestimmt. Der Text zu den biblischen Bildern besteht meist in mystisch-allegorischen Deutungen.

Im 15ten Jahrhunderte ließ Cardinal Johann de Turrecremata die Kirche alla Minerva zu Rom mit 34 Gemälden schmücken, und schrieb darüber Betrachtungen, die nachher mit Holzschnitten nach jenen Gemälden öfters im Druck erschienen (Fiorillo kleine Schriften. I. 39).

Dies ist in so ferne merkwürdig, als es anzeigt, auch damals seyen Bilder als Mittel des Volksunterrichts betrachtet worden.

In der bildlichen Vorstellung der Dreifaltigkeit zeigten sich mancherlei Ausschweifungen der Phantasie. Es erhellet aus Gersons Rüge (Opp. IV. 47), daß die Vorstellung des dreieinigen Gottes in utero Virginis Mariæ ziemlich üblich war. Ganz verwerflich ist auch die Vorstellung durch Eine Figur mit drei Köpfen (S. Molanus de picturis. C. III). Passender war das alte Bild zu Nola, das der heilige Paulinus (epist. 12) so beschreibt:

Pleno coruscat Trinitas mysterio
Stat Christus agno; vox Patris cœlo tonat,
Et per columbam spiritus sanctus fluit.

Joh. Faber, Bischof zu Wien (vorher General-Vikar zu Constanz),

in seiner heftigen Vertheidigung der Bilder Christi und der Heiligen (Opuscula. Lipsiæ 1535), wirft den Reformatoren vor: sie rauften, ganz gegen die evangelische Vorschrift, den Waizen mit dem Unkraut aus, indem sie mit dem Mißbrauch der Bilder auch ihren Gebrauch verwarfen und abstellten.

Mit christlicher Weisheit und Milde gab zu derselben Zeit ein deutscher Bischof folgende Belehrung: „Honoras imaginem, vultus Christi saxo, lignove efformatam aut fucatam coloribus: multo religiosius honoranda mentis illius imago, quæ spiritus sancti artificio expressa est litteris evangelicis." Litera pastoralis Christophori de Stadion, Episcopi Augustani in Actis selectis Eccles. Augustanæ, p. 60. Auch im Anhang zu Zapfs Leben dieses ausgezeichneten Bischofs, der zur Zeit des Erasmus die Zierde des deutschen Episkopats war.

In der Reformationsformel, welche Kaiser Karl V. im Jahr 1548 auf dem Reichstage zu Augsburg in Vorschlag brachte, kömmt die Stelle vor, welche beweist, daß damals die Bilder mannigfaltig zu schnöden Zwecken mißbraucht wurden, deren Schändlichkeit den Mißbrauch bei Kirchenbildern noch überwog: „Similiter petulantes, et obscœnæ imagines, libidinum incitamenta cum multa fœditate ostendentes vel ad ludibrium religionis, aut ad certorum hominum infamiam effigiatæ prohibeantur." (Gærtneri corpus juris eccles. cathol. per Germanium. Salisb. 1799. T. II. p. 261.)

Damals waren auch die geistlichen Schauspiele (Mystères) noch in allen Ländern in Uebung, wobei die heiligsten Personen in lächerlicher Umgebung und albernen Auftritten dargestellt wurden. Wenn diese Schauspiele vielfältigen Anlaß, wo nicht zur Verhöhnung des Heiligen, doch zu einer niedrigen Ansicht desselben Anlaß gaben, so mußten auch die ihnen nachgebildeten Gemälde heiliger Gegenstände die gleiche Wirkung hervorbringen.

Der Kirchenrath von Trient (Sess. XXV., den Mißbräuchen mit Bildern begegnend) führte mit den ältern Concilien gleiche Sprache: Doceatur populus, non propterea divinitatem figurari, quasi corporis oculis conspici, vel coloribus aut figuris exprimi possit. Papst Bene=

dikt XIV. schreibt in einer dogmatischen Epistel vom Jahre 1744: Tres personas SS. Trinitatis exhiberi licet, sed sub illa solum specie, sub qua in SS. Scripturis hominibus apparuisse legitur.

Curent Episcopi, sagt die Synode zu Sens in Frankreich im Jahr 1528, ut imagines veritati scripturæ non convenientes ab Ecclesiis tollantur. Und im oben bemerkten zweiten Decret des Conciliums zu Trient Sess. XXV. heißt es: Imagines porro Christi, Deiparæ Virginis, et aliorum Sanctorum, in templis præsertim, habendas, et retinendas, eisque debitum honorem et venerationem impertinendam; non quod credatur inesse aliqua in iis divinitas vel virtus, propter quam sint colendæ, vel quod ab eis sit aliquid petendum, vel quod fiducia in imaginibus sit figenda, veluti olim fiebat a gentibus, quæ in idolibus opem suam collocabant; sed quoniam honos, qui eis extribetur, refertur ad prototypa, quæ illæ repræsentant, ita, ut per imagines, quas osculamur, et coram quibus caput operimus et procumbimus, Christum adoremus et sanctos, quorum istæ similitudinem gerunt, veneremus, id, quod conciliorum, præsertim vere 2dæ Nicænæ Synodi decretis contra imaginum oppugnatores est sancitum. Illud vero diligenter doceant Episcopi, per historiam mysteriorum nostræ redemptionis picturis expressas erudiri, et confirmari populum in articulis fidei commemorandis etc. Si qui abusus irrepserint, eos prorsus aboleri sancta Synodus vehementer cupit, ita, ut nullæ falsi dogmatis imagines, et rudibus periculosi erroris occasionem præbentes statuantur, etc. Omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines non pingantur, nec ornentur etc. Vergl. damit S. Caroli Borrom. Concilium Provinc. Instruct. III. de fabricis Eccles. — (Die Erfahrung lehrt aber: je häßlicher, mißgestalteter ein Kirchenbild ist, um so größer die Gefahr der Abgötterei. Ein solches Bild bekommt leicht die Natur eines unverständlichen Symbols. Seine Mißgestalt weckt und nährt im Volke den Wahn einer ihm inwohnenden übernatürlichen Kraft.)

Papst Paul der Fünfte belegte die Maler, die ohne Erlaubniß der Kirchenbehörde Kirchenbilder machen würden, mit Geld- und Kerkerstrafen. Paulo V. per mezzo del Card. Mellini suo Vicario, fece con

[illegible] 1710 [illegible] Officio [illegible] Sig. Card. [illegible] — Sollte aber [illegible] oder Bruder [illegible] des Heiligen [illegible] abgeschrieben, [illegible] werden? — In den [illegible] zu Rom im Jahr 1802 von den [illegible] Cap. XI. [illegible] imagines [illegible] (P. [illegible]).

Von Kaiser Joseph II. wurde 1784 verordnet: jede Statue von Heiligen [illegible] Statuen mehr [illegible] getragen werden. (Sammlung der [illegible] Gesetze und Verordnung IX. [illegible] S. [illegible] und [illegible]. [illegible], [illegible] daß sie nicht von der Kirchenbehörde ausgegangen sind, und unter dem Schutze der Staatsgewalt allgemein in Vollzug gesetzt wurden.

Eine bischöfliche Speyerische Verordnung vom 14. Juli 1782 befiehlt die Wegschaffung verunstalteter und unförmlicher Bilder aus den Kirchen und deren Ersetzung durch anständige (Sammlung der B. Speierischen Hirtenbriefe. Bruchsal (1786), S. 109.

Eine erzbischöflich mainzische Verordnung vom 12ten Nov. 1788 befiehlt dem Klerus, im Sinne der Synode von Trient und jener von Mainz, von 1549, über die Lehre vom Nutzen und Gebrauche der Bilder

drei und mehrere Sonntage hinter einander (?) zu lehren und alle wohldenkende Christen zu ermahnen, daß sie nicht durch Aberglauben und selbstgeschaffene Afterandachten die christkatholische Religion entehren.

Besonders zweckmäßig sind die Anordnungen des Bischofs von Augsburg vom 15ten November 1826 (S. Magazin für katholische Geistliche. Landshut 1827. I. 213 fg.): „Nach dem allgemeinen Grundsatze, daß hinsichtlich der Einrichtung der Kirchen ungekünstelte Einfalt und Reinlichkeit dem zerstreuenden Prunke und überladenen Schmucke vorzuziehen sey, sollen die Seelsorger fleißig darauf sehen, daß die Kirche nicht mit unnützen Zierrathen und Bildern überladen werde, oder daß, was so ganz zwecklos ist, sich nicht mehrere Bilder von der nämlichen Vorstellung, z. B. vielerlei Marienbilder, an einem Altar, oder sonst zunächst neben einander befinden, und was gar oft geschieht, das Hauptbild des Altarblattes unsichtbar machen, und oft das Allerheiligste in Schatten stellen. Auch sollen keine Bilder geduldet werden, welche gegen die historische Wahrheit oder den guten Geschmack anstoßen. Nach Vorschrift des Rituals soll ohne Genehmigung des bischöflichen Ordinariats kein Altarblatt, und sonst ohne Erlaubniß des Pfarrers kein Bildniß in der Kirche aufgestellt werden. Den Gemälden allerlei fremdartige Sachen, als Münzen, Herzen, Scheine und dergleichen anzuheften, ist, als geschmacklos und als den Bildern sehr nachtheilig, nicht zu gestatten."

Das Verzeichniß solcher Verordnungen könnte noch sehr vergrößert werden. Hier mag die Anführung einer bischöflichen Constanzischen, vom 18. Jänner 1826 den Reihen schließen. „Vorlängst heißt es in derselben, haben die schönen Künste unserer heiligen Religion gehuldigt, und mit Wohlgefallen hat sie das Anerbieten ihrer Dienste aufgenommen. Denn, obgleich die Göttliche selbst keines äussern Schmuckes bedarf, so sind doch die Werke der schönen Künste sehr geeignet, die Aufmerksamkeit der Menschen auf die heiligen Geschichten und Lehren der Religion hinzuziehen, und sie den Gemüthern tiefer einzuprägen. Sie sind selbst eine besonders wirksame Art des Unterrichts und der Erbauung, und der Eindruck der Predigt des göttlichen Wortes wird

durch sie nicht wenig verstärkt. Wegen des möglichen Mißbrauchs hat indessen die Religion durch den Mund der Kirche zu verschiedenen Zeiten erklärt, unter welchen Bedingungen sie die Huldigung der Künste sich gefallen lasse. Sie will nämlich, daß nur solche Bilder das Heiligthum verzieren, welche das Heilige, die Offenbarungen Gottes, die Thaten des Erlösers, seiner Jünger und ihrer Nachfolger mit Wahrheit und Würde darstellen, und dadurch das religiöse Leben erbaulich anregen und das Gemüth zum Unsichtbaren erheben. Alles, was die Ehrbarkeit verletzt, was die Erzählungen des Evangeliums verunstaltet, was Anstoß geben, was falsche oder schiefe Vorstellungen von göttlichen Dingen veranlassen, was den Aberglauben nähren kann, will die Kirche von ihren Bildern entfernt wissen. Die frühern Anordnungen hierüber hat der Kirchenrath von Trient (Sess. XXV. de reform.) mit besonderm Nachdruck erneuert. Um nun diesen Anordnungen die gebührende Befolgung zu verschaffen, werden allen Seelsorgern nachstehende Anweisungen gegeben:

1) So ferne sich in ihren Kirchen oder Kapellen solche Bilder oder Statuen befänden, die in einer oder der andern Hinsicht unanständig sind, oder den erhabenen Vorstellungen unserer heiligen Religion zuwiderlaufen, hat der betreffende Seelsorger davon durch das Dekanat die umständliche Anzeige zu machen, damit im Einverständnisse mit der Staatsbehörde der Gegenstand des Anstoßes auf die angemessenste Weise beseitigt werden könne.

2) Bevor in Zukunft irgend ein Bild, Gemälde, Schnitzwerk, oder eine Statue für irgend eine Kirche bestellt oder angekauft werden will, soll darüber mit genauer Beschreibung des Bildes dem bischöflichen Ordinariat berichtet werden, damit es seine Zulässigkeit beurtheilen könne.

3) So oft der Bau einer neuen Kirche oder die Errichtung neuer Altäre beschlossen wird, sind

a) die Entwürfe der Bilder, die auf den Altären angebracht werden wollen, an das bischöfliche Ordinariat einzusenden, und

b) ist der Künstler namhaft zu machen, dem die Verfertigung über-

tragen werden will, damit wir durch Rücksprache mit der Staatsbehörde gehörige Fürsorge treffen können, um allem Unanständigen zu begegnen.

Den Dekanaten wird es zur Pflicht gemacht, stets alle Wachsamkeit über die genaue Beobachtung der gegenwärtigen Anordnungen anzuwenden, damit auch durch die Bilder in den Kirchen überall Gott verherrlicht, und die wahre Andacht im Geist und in der Wahrheit befördert werde.

B.

Auszüge aus F. C. Schlossers Geschichte der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reichs. Frankfurt am Main 1812.

(S. 165.) „Mochte Leo der Isaurier und sein Hofbischof über die Bilder glauben, was sie wollten, mochten sie es für Götzendienst halten, daß man vor Holz und Stein niederfiel, mochten sie gegen neue Gebräuche strenge verfahren und ihre Geistlichen anhalten, die Schrift zu lesen, um bessere Begriffe von Gott zu bekommen, wer gab ihnen die Erlaubniß, sich über den Glauben der Unterthanen als Richter aufzuwerfen, wer das Recht, mit unheiliger Hand ein Holz oder einen Stein herabzureißen, an den auch nur einer der Unterthanen seine Seele heftete, wenn er sich über die irdischen Verhältnisse zu erheben gedachte?"

(S. 177.) „Der Hauptmann der Leibwache, von wenigen begleitet, wollte entweder, um sich beliebt zu machen, oder auf Befehl seines Herrn das berühmteste Bild in der Stadt zerschlagen. Dies war ein Christusbild über dem Thore des Palastes, der gleichsam als Eingang zum Hauptpalast führte, wegen seines kupfernen Dachs die Chalke hieß, und durch die Menge seiner Säulen und Statuen mit dem Kapitol

Ob die Väter der Kirchenversammlung zu Frankfurt die Akten des zweiten Conciliums von Nicäa genau kannten, wird zwar aus mehrern Gründen sehr bezweifelt. Um so gewisser scheint aber, daß sie in die Distinction einer Adoration, die Gott und die den Bildern der Gottheit und der Heiligen, deren Aufstellung in den Kirchen sie übrigens nicht, wohl aber deren Zerstörung untersagten, gebühre, aus Besorgniß eines schwer zu vermeidenden Mißbrauchs sich nicht einlassen wollten, sondern fest darauf beharrten, die Adoration gebühre schlechterdings Gott allein (S. Mabillon Acta S. Ordinis S. Benedicti Præfat. I. ad Sæculi IV. P. I. §. 3. Nro. 28 und 45). Dies wird auch durch die Kapitularien Karls des Großen (Lib. III. c. 16), ferner durch die Aeußerungen Walafrieds (Strabo) des Schielenden, Abts der Reichenau (gestorben 849) im Vergleich mit denen des Erzbischofs Agobard von Lyon (gestorben 840) bestätigt. Keiner äußerte sich im fränkischen Klerus stärker gegen den Bilderdienst, als der letztere in seinem Werke: „Liber de imaginibus, sive Liber contra eorum superstitionem, qui picturis et imaginibus Sanctorum adorationis obsequium deferendum putant. (in Opp. T. I. pag. 221—268. Parisiis 1666)." „Sollte jemand sagen, schreibt er (p. 244), er glaube nicht, daß in dem Bilde, welches er anbete, etwas Göttliches sey, sondern er verehre es blos wegen dessen, von dem es das Bild sey; so antworte man ihm: wenn das von ihm angebetete Bild nicht Gott ist, so darf es auch zu Ehren der Heiligen nicht verehrt werden; als welche sich keine göttliche Ehre anmaßen." — „Wenn man denen, die den Götzendienst verlassen hatten, befehlen würde, Bilder der Heiligen zu verehren, so würde es ihnen, glaube ich, so vorkommen, daß sie nicht die Götzen verlassen, sondern nur die Bilder vertauscht hätten. (Und p. 264): Niemand betrüge oder verführe sich! Wer ein Gemälde, eine gegossene oder geschnitzte Bildsäule anbetet, erweiset nicht Gott eine Verehrung; er ehret nicht Engel oder heilige Menschen, sondern blos Bilder (vergl. Dupin Nouv. Biblioth. des Antiq. Eccles. T. VII. p. 4). Ganz im gemäßigten Sinne der Frankfurter Synode äußerte sich hingegen Walafried (Strabo) in seinem Buche de exordiis et incrementis rerum

ecclesiast. (apud Hittorp. de divinis cathol. Ecclesiæ Officiis ac Ministeriis (Colon. 1568) c. 8. p. 396 etc. Vergl. Pagius ad an. 825). Er nennt die Bilder eine Zierde der Kirche, denen aber gar keine abergläubische Verehrung erzeigt werden dürfe. Auf der andern Seite ist ihm das griechische Bilderstürmen eine Ketzerei, und der unter Ludwig dem Frommen sie erneuernde Claudius (Bischof zu Turin, der alle Bilder und sogar die Kreuze aus den Kirchen hinauswerfen ließ) dürfte wohl, wie er sagt, vor dem Richterstuhle Christi eben sowohl sein Strafurtheil erhalten haben, als diejenigen es verdienen, welche das Bild ihres Fürsten auf einer Münze beschimpfen. Weil nun die Christen, setzt er hinzu, so viel Religionseinsicht besitzen, daß sie den Heiligen alle göttliche Ehre versagen, und sich nur ihre Fürbitte bei Gott ausbitten, so darf man auch nicht alle gemäßigte Ehrerbietung gegen dieselben aufheben. Wenn man sie deswegen vernichten wollte, weil sie nicht angebetet werden dürfen, so müßte man auch die Tempel zerstören, damit es nicht scheine, als glaubten wir, der Schöpfer der Welt sey zwischen Wänden eingeschlossen. Zuletzt würde, wenn man alles verändern wollte, wobei Unverständige irren könnten, beinahe nichts übrig bleiben, woran wir unsere Andacht üben, und Einfältige zur Liebe des Unsichtbaren ziehen könnten. Für diese sind die Bilder eine Art von Schrift; sie, welche durch Worte kaum zum Glauben der Begebenheiten gebracht werden können, werden durch ein Gemälde des Leidens Christi bis zu Thränen gerührt. Den Reinen ist alles, und den Unreinen nichts rein. Man verachte also den Nutzen der Bilder nicht, verletze aber auch nicht durch ihre unmäßige Verehrung die Gesundheit des Glaubens, und ziehe sich nicht den Vorwurf zu, daß man durch körperliche Dinge verhindert werde, das Geistliche zu betrachten." (S. Schröckhs christliche Kirchengeschichte. Thl. XXIII. S. 425 ıc.) „Non sunt omnimodis, sagt Walafried, honesti, et moderati imaginum honores abjiciendi. Sic itaque imagines, et picturæ habendæ sunt, et amandæ, ut nec despectu utilitas adnulletur, et hæc irreverentia in ipsorum, quorum similitudines sunt, redundet injuriam; nec cultu immoderato fidei sanitas vulneretur, et corporalibus rebus

honor nimie impensus arguat nos minus spiritalia contemplari.") Auch der Bischof Jonas zu Orleans, der den genannten Bischof Claudius am ausführlichsten widerlegte, hält genau die Mittelstraße der Frankfurter-Synode. Die Bilder der Heiligen, sagt er (de cultu Imag. p. 94. in Biblioth. P. P. Colon. T. IX. Part. prior.), und die historischen Gemälde in den Kirchen dienten zu ihrer Verschönerung und zum Andenken; eine Anbetung gebühre ihnen nicht; sie könnten in jener Wüste eben sowohl daselbst stehen, als die Bilder in der Stiftshütte. In Gallien, fährt er fort (p. 97), erlaubt man zwar Heiligenbilder zu haben; verabscheut aber die Anbetung derselben (S. Schröckh a. a. O. XXXIII. 417).

Merkwürdig ist die einem vernünftigen Gebrauch der Bilder günstige Erklärung des gelehrten Patriarchen Photius (beiläufig vom Jahr 860), in Epist. I. ad Michaelem Bulgariæ principem. Londini 1618, p. 15:

„Idolum venerandam Christi imaginem (o nimis audacem impiæ linquæ sonum, et cordis atheistici boatum!) appellant, per quam Idololatricus error eliminatur: hanc convitiis et omnibus dehonestamentis fœdatam per compita, forum et plateas pedibus proculcant, distrahunt varie, igni demum comburendam tradunt. Spectaculum christianis deplorandum, dignum Paganorum in Christum odio. . . Patet quippe cunctis, quod Imaginibus honor habitus, eorum honor sit qui repræsentantur, quemadmodum et infamia atque decus transit ab Imagine in imaginatum." —

Scimus, schrieb der heilige Bernhard, namque, quod illi (episcopi) sapientibus et insipientibus debitores cum sint, carnalis populi devotionem, quia spiritualibus non possunt, corporalibus excitant ornamentis (Apolog. ad Guilielmum Abbat. XI).

Im 12ten und 13ten Jahrhunderte wurden verschiedene biblische Darstellungen, in Büchern abgezeichnet zusammengestellt, und dergleichen Bilderbibeln bald nach dem Aufleben der Holzschneidekunst unter dem Namen Biblia pauperum bekannt gemacht (Breitkopf Geschichte der Holzschneidekunst. S. 82. Fiorillo kleine Schriften I. 38). (Ein Exemplar einer solchen mit der Hand gezeichneten Bilder-

bibel (wahrscheinlich aus dem 13ten Jahrhundert) bewahrt die Lyceums-Bibliothek in Constanz, bestehend aus 17 Seiten in breit Folio auf Pergament. Aufschrift und Jahrzahl fehlen. Auf jeder Seite sind zwei Medaillons mit Hauptscenen aus der heiligen Geschichte, mit Figuren und Scenen aus dem alten Bunde, die damit in Verbindung stehen, umgeben. Den Anfang macht die Verkündung, den Schluß Mariä Krönung durch Christus. Mehrere Köpfe haben guten Ausdruck. Einige Inschriften sind lateinisch, der eingeschaltete Text deutsch.)

Eine viel reichhaltigere Bilderbibel enthält der Hortus deliciarum der Abtissin zu Hohenburg oder St. Ottilien im Elsaß, Herrad von Landsperg, vom 12ten Jahrhundert (Siehe den Auszug davon von Chr. Moriz Engelhardt mit 12 Kupfertafeln. Stuttgart 1818). Nach der Absicht der Verfasserin war ihr Werk blos für die Belehrung und Erbauung der Klosterfrauen bestimmt. Der Text zu den biblischen Bildern besteht meist in mystisch-allegorischen Deutungen.

Im 15ten Jahrhunderte ließ Cardinal Johann de Turrecremata die Kirche alla Minerva zu Rom mit 34 Gemälden schmücken, und schrieb darüber Betrachtungen, die nachher mit Holzschnitten nach jenen Gemälden öfters im Druck erschienen (Fiorillo kleine Schriften. I. 39).

Dies ist in so ferne merkwürdig, als es anzeigt, auch damals seyen Bilder als Mittel des Volksunterrichts betrachtet worden.

In der bildlichen Vorstellung der Dreifaltigkeit zeigten sich mancherlei Ausschweifungen der Phantasie. Es erhellet aus Gersons Rüge (Opp. IV. 47), daß die Vorstellung des dreieinigen Gottes in utero Virginis Mariæ ziemlich üblich war. Ganz verwerflich ist auch die Vorstellung durch Eine Figur mit drei Köpfen (S. Molanus de picturis. C. III). Passender war das alte Bild zu Nola, das der heilige Paulinus (epist. 12) so beschreibt:

Pleno coruscat Trinitas mysterio
Stat Christus agno; vox Patris cœlo tonat,
Et per columbam spiritus sanctus fluit.

Joh. Faber, Bischof zu Wien (vorher General-Vikar zu Constanz),

lers), der die Mönche und Geistlichen und selbst alle Gelehrten haßte, hatte übrigens eine ganz andere Quelle, als die Mässigung und der Eifer Leo's (des Armeniers). Dieser, mit wahrem Eifer für die reine Lehre erfüllt, wollte die christliche Religion auf ihre erste Reinheit zurückführen; Michael sah nach Art der Neuern die religiöse Anstalt politisch an, und wollte, ohne selbst das Heilige zu ahnden, den Pöbel aller Stände, den die irdische Fessel nicht fest genug halte, in die Bande des Aberglaubens schlagen. Sein gemeiner Witz und sein einem Kaiser unanständiger Spott schonte keines Dings, weder irdischer noch himmlischer Art; das zeigte schon genug, wie wenig die Religion und ihre Diener von ihm zu hoffen hätten; aber er scheute sich auch nicht, zu sagen, daß er nur einen Gott kenne, der seine Macht nicht theile, noch mittheile; er zweifelte an der Auferstehung Christi und läugnete die Existenz des Teufels aus einem Grunde, den man in neuern Zeiten geltend gemacht, weil desselben in den mosaischen Schriften keine Erwähnung geschehe."

(S. 521.) „Den Maler, Lazarus, ließ Kaiser Theophilus zuerst durch Drohungen von seinem Handwerk abschrecken; wie er nicht aufhörte, befahl er ihn zu martern, und ließ ihn halbtodt in einen Kerker werfen. Er genaß, und malte, wie er genesen, wieder, welches man der Gewohnheit, oder, wenn er Künstler war, der Kunst hätte verzeihen müssen. Theophilus befahl ihm die Hände mit glühenden Eisen zu brennen, und mit Mühe entrissen ihn die Bitten der Theodora dem Tode."

(S. 552.) „Ob die Sache vorher schon ausgemacht war, oder ob die Kaiserin (Theodora) um ihren Gemahl, wenn nicht wirklich, das konnte sie ja nach Methodius Worten nicht hoffen, doch in der Meinung, die Menschen aus der Hölle zu retten, die Nothlüge ersann; genug, sie erklärte der (geistlichen) Versammlung, daß sie dem Theophilus kurz vor seinem Ende vorgestellt habe, welche geistliche und leibliche Uebel aus der Ketzerei des Bildersturmes geflossen seyen und fließen könnten, und daß er, gerührt von ihren Vorstellungen, mit Innigkeit die Bilder umarmt und geküßt habe. Die Versammlung,

welche die Theodora nicht beleidigen durfte, und den Bildern nicht schnell genug zu ihrer vorigen Ehre helfen zu können glaubte, betheuerte der Kaiserin, daß, da dem also sey, sie für den Theophilus Vergebung seiner Sünden von Gott suchen wollten, sie zu finden versichert wären, und ihr darüber eine förmliche Urkunde ausstellen wollten. Nachdem der Bilderkrieg 110 Jahre gewüthet hatte, verschaffte die Synode zu Constantinopel von 842 unter der Theodora der Bilderverehrung im Orient den Sieg. — Man vergl. Maimbourg Hist. des Iconoclastes; Joh. Dallæi de Imaginibus. Lugd. Batav. 1642. Natal. Alexander dissert. de usu et cultu Imaginum. Frid. Spanheim Hist. imaginum restituta. 1686.

C.

Bildersturm auf Veranlassung der kirchlichen Reformation im sechszehnten Jahrhunderte.

Von allen Scenen der Art ist wohl der Bildersturm der Geusen in den Niederlanden am merkwürdigsten. Hier dessen Beschreibung von Friedrich Schiller in seiner Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung. Leipzig. 1801. B. IV. u. fg.:

„Der lachende Wohlstand der feindlichen Religion kränkt ihre (der Geusen) Armuth; die Pracht jener Tempel spricht ihrem landflüchtigen Glauben Hohn; jedes aufgestellte Kreuz an den Landstraßen, jedes Heiligenbild, worauf sie stoßen, ist ein Siegesmal, das über sie errichtet ist, und jedes muß von ihren rächerischen Händen fallen. Fanatismus gibt dem Greuel seine Entstehung, aber niedrige Leidenschaften, denen sich hier eine reiche Befriedigung aufthut, bringen ihn zur Vollendung.

(1566). Der Anfang des Bildersturms geschah in Westflandern und Artois, in den Landschaften zwischen dem Lys und dem Meere. Eine rasende Rotte von Handwerkern, Schiffern und Bauern, mit öffentlichen Dirnen, Bettlern und Raubgesindel untermischt, etwa dreihundert an der Zahl, mit Keulen, Aexten, Hämmern, Leitern und Stricken versehen, nur wenige darunter mit Feuergewehr und Dolchen bewaffnet, werfen sich von fanatischer Wuth begeistert, in die Flecken und Dörfer bei St. Omer, sprengen die Pforten der Kirchen und Klöster, die sie verschlossen finden, mit Gewalt, stürzen die Altäre, zerbrechen die Bilder der Heiligen, und treten sie mit Füßen. Erhitzter durch diese verdammliche That und durch neuen Zulauf verstärkt, dringen sie geraden Wegs nach Ypern vor, wo sie auf einen starken Anhang von Calvinisten zu rechnen haben. Unaufgehalten brechen sie dort in die Hauptkirche ein, die Wände werden mit Leitern erstiegen, die Gemälde mit Hämmern zerschlagen, Kanzeln und Kirchenstühle mit Aexten zerhauen, die Altäre ihrer Zierrathen entkleidet, und die heiligen Gefäße gestohlen. Dieses Beispiel wird sogleich in Menin, Komines, Verrich, Lille und Oudenarden nachgeahmt; dieselbe Wuth ergreift in wenig Tagen ganz Flandern. Eben als die ersten Zeitungen davon einliefen, wimmelte Antwerpen von einer Menge Volks ohne Heimath, die das Fest von Maria Himmelfahrt in dieser Stadt zusammengedrängt hatte.

Vor der Ausgelassenheit des Pöbels bange, die sich gleich in den ersten Tagen in spöttischen Anspielungen äußerte, hatte man das Marienbild nach wenigen Umgängen auf das Chor geflüchtet, ohne es, wie sonst, in der Mitte der Kirche aufzurichten. Dies veranlaßte etliche muthwillige Buben aus dem Volke, ihm dort einen Besuch zu geben und es spöttisch zu fragen: warum es sich neulich sobald absentirt habe? Andere stiegen auf die Kanzel, wo sie dem Prediger nachäfften und die Papisten zum Wettkampf herausfoderten. Ein katholischer Schiffer, den dieser Spas verdroß, wollte sie von da herunter reissen, und es kam auf dem Predigtstuhl zu Schlägen. Aehnliche Auftritte geschahen am folgenden Abend. Die Anzahl mehrte sich, und viele kamen schon mit verdächtigen Werkzeugen und heimlichen Waffen versehen. Endlich fällt es einem bei,

es leben die Geusen! zu rufen; gleich ruft die ganze Rotte es nach, und das Marienbild wird aufgefodert, dasselbe zu thun. Die wenigen Katholiken, die da waren, und die Hoffnung aufgaben, gegen diese Tollkühnen etwas auszurichten, verlassen die Kirche, nachdem sie alle Thore, bis auf eines, verschlossen haben. Sobald man sich allein sieht, wird in Vorschlag gebracht, einen von den Psalmen nach der neuen Melodie anzustimmen, die von der Regierung verboten sind. Noch während dem Singen werfen sich alle, wie auf ein gegebenes Signal, wüthend auf das Marienbild, durchstechen es mit Schwertern und Dolchen, und schlagen ihm das Haupt ab; Huren und Diebe reißen die großen Kerzen von den Altären, und leuchten zu dem Werke. Die schöne Orgel der Kirche, ein Meisterstück damaliger Kunst, wird zertrümmert. Ein gekreuzigter Christus in Lebensgröße, der zwischen den zwei Schächern, dem Hochaltare gegenüber, aufgestellt war, ein altes und sehr werthgehaltenes Stück, wird mit Strängen zur Erde gerissen, und mit Beilen zerschlagen, indem man die beiden Mörder zu seiner Seite ehrerbietig schont.

Mit unglaublicher Geschwindigkeit ward die That vollendet; eine Anzahl von höchstens hundert Menschen verwüstete in wenigen Stunden einen Tempel von siebenzig Altären, nach der Peterskirche in Rom, einen den größten und prächtigsten in der Christenheit.

Bei der Hauptkirche blieb es nicht allein; mit Fakeln und Kerzen, die man daraus entwendet, macht man sich noch in der Mitternacht auf, den übrigen Kirchen, Klöstern und Capellen ein ähnliches Schicksal zu bereiten. Die Rotten mehren sich mit jeder neuen Schandthat, und durch die Gelegenheit werden Diebe gelockt.

Die aufgehende Sonne zeigte endlich die geschehene Verwüstung — aber das Werk der Nacht war mit ihr nicht geendigt. Einige Kirchen und Klöster sind noch verschont geblieben, auch diese trifft ein ähnliches Schicksal; drei Tage dauert dieser Greuel." — Man vergleiche damit was David Hume von den Bilderstürmern in England und Schottland meldet. Aus seiner Geschichte Jakobs I. Abschn. III. ersehen wir, wie vergeblich dieser König ihren Fanatismus zu mildern suchte. Das Feuer des Andachtseifers, das die Neuerung erweckte, und der Wider=

stand in Flammen setzte, hatte das Gemüth der schottländischen Religionsverbesserer so eingenommen, daß alle Gebräuche und Verzierungen, und selbst die Ordnung des Gottesdienstes mit Verachtung als unnütz verworfen wurden, weil sie die Einbildung in ihrer heftigen Entzückung aufhielten, und die Wirkungen des Geistes, wovon sie sich begeistert glaubten, verhinderten. Es wurde der nakendste und einfachste Gottesdienst eingeführt, der nichts von den Sinnen erborgte, sondern ganz allein in der Betrachtung des göttlichen Wesens bestand, das sich einzig dem Verstand entdeckt. Diese Art der Andacht, die dem höchsten Wesen so sehr, der menschlichen Schwachheit so wenig gemäß ist, verursachte sichtbarlich die größten Zerrüttungen in der menschlichen Brust, und zernichtete alle vernünftigen Grundregeln des geselligen Betragens. — Alle scharfsichtigen Augen sahen es deutlich, und der König selbst, daß sich durch die Uebermacht der Schwärmerei eine dunkle, finstere Stimmung über das Volk ausbreite; ein Geist, der hartnäckig und gefährlich, ununterwürfig und unordentlich war, und gleich sehr von Verachtung aller Gewalt, als von Haß gegen alle andern Religionsübungen, vornehmlich gegen die katholischen, beseelet wurde. Um diese Gemüthsstimmungen zu erweichen, bemühte sich Jakob dem Gottesdienste der Nation einigen Anstrich von Aberglauben (?) zu geben, und solche Gebräuche und Ceremonien einzuführen, die einigermaßen die Seele beschäftigen und den Sinnen schmeicheln möchten, ohne jedoch gar zu sehr von der Einfalt abzugehen, wodurch die Reformation sich unterschied. Es wurden auch die feinern Künste, so roh sie auch noch in diesen nordischen Königreichen waren, zur Auszierung der Kirchen beschäftigt; und die Capelle des Königs, worin eine Orgel gebauet, und einige Gemälde und Bildsäulen aufgestellt waren, wurde als ein Muster für die übrigen Kirchen der Nation vorgestellt. Aber die Musik war den Ohren der, von Vorurtheilen eingenommenen, schottländischen Geistlichen ein Aergerniß; die Bildhauerkunst und Malerei schienen ihnen Werkzeuge des Götzendienstes zu seyn; der Chorrock war ein Ueberrest der Papisterei, und alle Bewegungen und Geberden, die die Liturgie vorschrieb, waren ein Schritt

nach dem geistlichen Babylon, welches so sehr der Gegenstand ihres Abscheues und Hasses war. Alles wurde für gottlos gehalten, nur nicht ihre eignen mystischen Zusätze zu der heiligen Schrift, welche sie anbeteten, und deren morgenländischen prophetischen Styl sie bei allen schlechten Vorfällen des Lebens brauchten." — Man vergleiche über die Geschichte des Bildersturmes Wagenaer allgemeine Geschichte der vereinigten Niederlande. V. 81—85. „Diese traurige Begebenheit, schreibt Waagen (in seiner trefflichen Schrift über Hubert und Joh. van Eick. S. 65), ist nicht allein hauptsächlich schuld, daß wir aus der voreickischen Zeit so gut wie gar nichts übrig haben, indem man natürlich lieber die vollkommnern Kunstwerke der spätern Zeit, als jene frühern von geringerm Werthe zu retten suchte, sondern daß selbst von den Werken der van Eick und ihrer ganzen Schule verhältnißmäßig gegen den ursprünglichen Reichthum nur wenige Ueberreste vorhanden sind. — Die Reformationsgeschichte der meisten Länder liefert sehr oberflächliche Nachrichten von den Bilderstürmen; es ist, als ob die gebildetern Anhänger der Reform sich aus Schaam wegen dieser Verirrung gescheut hätten, ihre Scenen zu schildern. Sie erklärt sich blos dadurch, daß die Wuth der entzügelten Leidenschaft blind macht, daß sie nur am Zerstören Lust findet, und daß ihr Zerstörungselfer sich am ungestümmsten auf die Gegenstände bisheriger Verehrung wirft, sobald sie ihr als Hinderniß, als Abzeichen der Gegenpartei vorgespiegelt werden. Wegen ihrer Naivetät verdienen hier einige Züge der Bilderstürmerei in der Schweiz, wie sie im fünften Theile der helvetischen Kirchengeschichte von L. Wirz, fortgesetzt von M. Kirchhofer. Zürich 1819. S. 123 und fg. erzählt sind, aufgenommen zu werden. In Zürich wurde der Wunsch nach Abschaffung der Bilder durch die Schrift Ludw. Hetzers: Urtheil Gottes, wie man sich mit den Bildern halten solle, veranlaßt. Die Schrift, in der Muttersprache abgefaßt, wirkte auf das Volk selbst. Ein großes Bild des am Kreuze hangenden Erlösers vor dem obern Stadtthor zu Stadelhofen wurde durch den Schuster Niklaus Hottinger mit Beihülfe anderer Bürger und eines zu Zürich wohnhaften Webers von St. Gallen, Lorenz Hochrütner ausgegraben

und umgeworfen. Diese That wurde von den Anhängern des alten Glaubens als ein todeswürdiges Verbrechen angesehen, und erregte solchen Lärm, daß die Obrigkeit die Urheber verhaften ließ. Da jedoch Freunde des neuen Glaubens sie zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen suchten, so entstand große Erbitterung. Doch gaben die Prediger der Reform selbst zu, daß die Thäter, zwar nicht am Leben, doch auf andere Weise gestraft werden mögen, weil sie eigenmächtig und ohne obrigkeitliche Bewilligung das Standbild umgeworfen hätten. Später wurde auch Hottinger als Haupturheber verurtheilt, Stadt und Kanton zwei Jahre zu meiden, und nach Verfluß derselben ohne erlangte Gnade nicht zurückzukehren. Die Urphede mußte er bei Gott und den Heiligen schwören. Den Hochrütiner traf die gleiche Strafe. Im gleichen Jahre wurden in der St. Peterskirche zu Zürich etliche Tafeln, Briefe, Heiligenbilder und andere Gotteszierden abgerissen. Der Rath ließ die Sache untersuchen, und der Verdacht fiel auf den Baarfüsser Lorenz Mayer. Auf Befragen gestand er, daß er zu einem Kaplan um eben diese Zeit gesagt habe: Es gelüste ihn, die Götzen an dem Altar herunterzuschlagen, da so viele arme Leute vor der Kirche sitzen, die keine Kleider hätten und großen Hunger litten (!). — Thomas Plater erzählt in seiner naiven Sprache, wie er als Custos des Schullehrers Myconius den Ofen hätte einheizen sollen, und aus Mangel an Holz (!) sich in die Kirche geschlichen und das Bild des Evangelisten Johannes vom Altar genommen und in den Ofen geschoben habe, mit den Worten: Jäggli nun bucke dich, du mußt in den Ofen, ob du schon Johannes solltest seyn. Hoch loderte das Bild auf. Myconius lobte seinen Custos, daß er heute wohl eingeheizt habe; aber demselben wurde warm und übel zu Muthe, als er zwei Priester miteinander zanken hörte, und einer den andern hart anfuhr: du lutherischer Schelm! du hast mir meinen Johannes gestohlen (S. 220). — In Eglisau versuchte der Pfarrer Ulrich Hafner mit einem Bürger des Abends einige Bildertafeln aus einer Capelle wegzuräumen; allein ein Schauder überfiel sie, und sie ließen die Tafeln außer der Capelle stehen. Als mitten in der Nacht der Bürger sie wieder an ihren Ort

stellen wollte, fand er sie zerbrochen. Aus der Kirche in der Stadt wurden Bilder weggenommen und in den Rhein geworfen, ohne daß man einen Einbruch in die verschlossene Kirche wahrnahm oder die Thäter entdeckte (S. 229). Diese Thatsachen beweisen, daß in der Schweiz, wo die der Reform geneigten Obrigkeiten dem eigenmächtigen Aufräumen nicht hold waren, die Gegner der Bilder lange Zeit nur heimlicher Weise sie aus der Kirche entfernten. — Die Bilderstürmer der Reformation hatten schon im Jahr 1497 sogar in der Stadt Italiens, wo die Künste am herrlichsten blühten, einen heftigen Vorgänger an dem politisch-religiösen Schwärmer Savanarola (dem Dominikanermönch), der aus Fanatismus gegen die, die Kunst beschützenden Medicis viele Kunstwerke öffentlich verbrennen ließ. — Selbst die Griechen, obgleich so eifrige Verehrer von Götterbildern, blieben von der Wuth ihrer Zerstörung nicht immer frei. Haß und Eifersucht waren die Triebfedern. So in dem erbitterten Kriege zwischen den Achäern und Aetoliern zerstörten die letztern zu Dios in Macedonien die Hallen und die Tempel mit ihren Statuen, und richteten auch zu Dodonna in Epirus den Tempel des Jupiter und die Statuen in den Galerien zu Grunde (Polyb IV, V und IX. Winkelmann Geschichte der Kunst. II. S. 362).

D.

Der Aufschwung der religiösen Kunst im Gegensatz mit der Reformation von W. Roscoe.

Ehe (die Reformation) eintrat, hatte die katholische Religion nicht allein ihrem Hasse gegen Malerei und Bildhauerei entsagt; sie war sogar die Pflegmutter beider Künste geworden, und hatte ihnen

den herrlichsten Stoff zur Darstellung geliefert. Der Künstler, dessen Werke die Landesreligion versinnlichten, wurde mit einer Art heiliger Ehrfurcht betrachtet, und da gewöhnlich seine Arbeit von Königen, Päbsten, freigebigen Prälaten und reichen Klöstern bezahlt wurde, so ermunterte die reichliche Belohnung ihn und andere zu neuen Versuchen. Soll es dem Künstler mit seinem Werke ganz gelingen, so wird dazu oft ein günstiges Zusammentreffen äußerer Umstände erfodert, und wenn der Geist in der feierlichen Stille des Klosters, oder der majestätischen Domkirche schon voll heiliger Ehrfurcht ergriffen ist, so weilet er mit doppelter Aufmerksamkeit bei Gegenständen, die schon mit seinem Gefühle im Einklange stehen, und auf die treffendste Art dem Auge das sichtbar darstellen, was schon in Gedanken seine Bewunderung und fromme Ehrfurcht aufgeregt hat. Auch der Vortheil des geräumigen Platzes, an welchem der Maler und Bildhauer seine Kunstwerke aufstellen, wo er sie auf Jahrhunderte hinaus vor aller Beschädigung sichern, und dem Auge in der günstigsten Mischung von Licht und Schatten, wie in der anmuthigsten Stellung und Lage darbieten konnte, mußte ihm für den Eindruck bürgen, den er auf die Zuschauer machen wollte. Der Zweck der Reformation war, ihn aller dieser Vortheile zu berauben, seine Meisterstücke aus den, der öffentlichen Gottesverehrung geweihten Gebäuden zu verbannen, als ob er diese durch sie nur entweihete und in Götzentempel verwandelte, und den Stoff seiner Kunst nur auf die weniger anziehenden Gegenstände der Profangeschichte zu beschränken, indem sie ihm zugleich das minder begüterte Publikum der Laien zu Beschützern seines Talents, und Abnehmern seiner Werke anwies. Diese Wirkung darf jedoch weniger der Denkart und dem Betreiben Luthers selbst, als vielmehr seiner mit Unverstand eifernden Anhänger beigemessen werden, die in diesem Stücke viel weiter giengen, als er nöthig oder dienlich erachtete. Während seines Aufenthalts auf der Wartburg hatte sein Schüler Carlstadt in einer solchen Anwandlung heiligen Eifers alle Gemälde und Bildsäulen der Heiligen in der Kirche zu Wittenberg zerstören lassen. Aber kaum hatte Luther dieses erfahren, als er ohne Vorwissen und Erlaubniß des Kurfürsten sein Patmos verließ, und dahin

zurückeilte, wo er denn auch jenem Unfuge thätigen Einhalt that. Luther äußerte sich darüber in verschiedenen Stellen seiner Schriften, so daß man sieht, er wollte dergleichen Bilder wohl dulden, wenn sie nur nicht Gegenstände religiöser Verehrung seyn sollten, übrigens meinte er, es sey eben nicht verdienstlich, diese Künste zu ermuntern, und gab ganz im Geiste eines Herrnhuters zu verstehen, dies Geld könne wohl nützlicher zum Besten der Brüder angewandt werden. Erasmus dachte in diesem, wie in andern Stücken gemäßigter und billiger. „Diejenigen" sagte er, „welche, wenn gleich mit zu vieler Hitze, gegen die Bilder geeifert haben, hatten allerdings einigen Grund dazu; denn Abgötterei, das heißt, Anbetung der Bilder, ist ein schreckliches Verbrechen, und wenn gleich jetzt der Abgötterei gesteuert ist, so muß man doch immer gegen die Künste des Satans auf seiner Hut seyn. Wenn wir aber bedenken, daß Bildhauerkunst und Malerei, die man sonst als schöne Künste betrachtet hat, eine Art stillschweigender Dichtung sind, und das Gefühl oft mehr aufregen, als alle Kunst des begabtesten Redners, so müßen wir gestehen, es wäre besser gethan, wenn man nur ihrem Mißbrauch Einhalt thäte, ohne ihre nützliche Wirkung zu hindern. Ich wünschte in der That alle Wände öffentlicher Gebäude mit Gemälden aus dem Leben Jesu verziert zu sehen, vorausgesetzt, daß die Malerei geschmackvoll und angemessen wäre. So wie aber die afrikanische Kirchenversammlung verordnet hat, daß in den Kirchen nichts als die kanonischen Schriften der Bibel vorgelesen werden sollten, so müßen billig auch alle Gemälde in den Kirchen nur aus der biblischen Geschichte entlehnt seyn. In den Vorsälen, Hallen und Kreuzgängen möchten immerhin auch Gegenstände aus der Profangeschichte dargestellt werden, wenn sie an heilsame Sittenlehren erinnern können; allein abgeschmackte, schmutzige, oder zum Aufruhr reitzende Gemälde sollten aus allen Häusern verbannt werden, und so wie es eine Art von Gotteslästerung ist, die heilige Schrift zu muthwilligen Scherzen und Possen zu mißbrauchen, so müßten auch die Maler gestraft werden, die in ihren Darstellungen biblischer Geschichten ihre eignen lächerlichen und albernen Einfälle einmischen. Können sie ihre Thorheit nicht lassen, so mögen sie sich im Philostratus

nach Stoff umsehen, obgleich selbst die heidnische Geschichte manche nützliche Lehre zu ertheilen vermochte." Es ist sehr zu bedauern, daß ein so vernünftiges Urtheil, welches Luther selbst hätte billigen müssen, die beinahe gänzliche Verbannung aller Gemälde aus den protestantischen Kirchen nicht verhüten konnte. Dadurch ist nicht allein der Kunst ein unersetzlicher Schaden zugefügt, sondern es ist auch dem Volk eine Art des Unterrichts entzogen worden, die eben so gut darauf berechnet war, sein Gefühl aufzuregen, und seine Frömmigkeit zu nähren, als der mündliche Vortrag. (Wilhelm Roscoe Leben und Regierung des Pabsts Leo X. Leipzig 1808. B. III. C. 19. S. 237. fg.)

E.

Leibnitzens Ansicht von den christlichen Bildern. Ein Auszug aus dem Systeme der Theologie, nach seiner (als ächt anerkannten) französischen Handschrift in der königlichen Bibliothek zu Hanover ins Deutsche übersetzt von Andr. Räß und Nik. Weis. Mainz 1820. Zweite Auflage. S. 117 u. f. f. (Vergl. die Göttingischen Anzeigen vom Jahr 1821. St. 52. S. 505 fg., und von 1827. St. 78.)

Hätte der scharfsinnige Philosoph in dieser Schrift auch nur, wie Einige wahrscheinlich zu machen gesucht, eine genauere Darstellung der Lehren der katholischen Kirche beabsichtigt, sie wäre schon dadurch der Beachtung in nicht geringem Grade würdig.

„Schwieriger, schreibt er, ist die Frage von der Bilderverehrung, in wie weit nämlich erlaubt sey, dieselben in religiöser Hinsicht zu gebrauchen, und ob man durch sie dem Prototyp Ehre erweisen könne. Denn Gott hat gewiß nicht ohne wichtige Ursache seinem Volke jeden Gebrauch der

geschnitzten Bilder untersagt, und man glaubt, er habe jedes Ebenbild verboten, damit man sich nicht derselben als Götzen bedienen möchte; und die alte Kirche hat in den ersten Zeiten, wie sich aus dem Kirchenrathe von Elvira und andern Stellen des Alterthums ergibt, keine Bildnisse in die Bethäuser aufgenommen, oder gewiß nicht ohne Schwierigkeit: hernach haben die Bischöfe von Gallien und Germanien in der Synode von Frankfurt, unter Karl dem Großen, heftig gegen die morgenländischen Bilderverehrer und die zweite Nicäische Kirchenversammlung geeifert: und in der That gab dieser Streit zu vielem Blutvergießen, zu großen Stürmen und Umwälzungen im Orient Anlaß, und ist nicht die geringste Ursache des Verlusts von Asien. Die Juden indeß und die Sarazenen rechneten unter die übrigen Ursachen ihres Hasses gegen die Christen auch die Verehrung der Bilder; auch kann nicht geläugnet werden, daß schon damals im Gottesdienste große Mißbräuche bei dem Volke überhand genommen, und Mahomeo und seine Anhänger nur (?) deshalb so vielen Beifall erhielten, weil sie sich rühmten, die Verehrung des einzigen Gottes wieder herzustellen. Auch im vorigen Jahrhundert haben die Lobpreiser der Reformation eine starke Beschönigung ihres Unternehmens in eben diesem Gegenstande gefunden.

Auf der andern Seite scheinen für den religiösen Gebrauch der Bilder der offenbare Nutzen und die Vernunft zu streiten. Denn aus welchem andern Grunde lesen und hören wir die Geschichte, als um uns die Bilder derselben ins Gedächtniß einzuprägen? Da dieselben aber sehr flüchtig, und nicht immer bestimmt genug und anschaulich sind, so muß die Maler- und Bildhauerkunst als eine große Wohlthat Gottes angesehen werden, weil wir durch sie dauerhafte Abbildungen erhalten, wodurch die Gegenstände sehr deutlich und lebhaft und dazu noch äußerst schön ausgedrückt werden, bei deren Anblick (da es nicht immer vergönnt ist, das Urbild selbst zu schauen), die innern Bilder erneuert werden, und sich, wie ein in Wachs gedrücktes Siegel, tiefer in den Geist einprägen können. Da demnach die Bilder einen so trefflichen Dienst gewähren, wo können sie wohl, frage ich, besser gebraucht werden, als wo

es sehr nützlich ist, unserm Gedächtnisse die dauerhaftesten und kraftvollsten Abbildungen einzugraben, — ich meine im Bereich der Frömmigkeit und göttlichen Liebe? besonders da ich oben erinnert habe, daß alle Künste und Wissenschaften (also auch die Malerei) bei der Gottesverehrung am vorzüglichsten hervorglänzen sollen.

Nach dieser Erwägung waltet kein Zweifel mehr ob, daß das göttliche Gesetz und weise Männer eine an sich unschädliche, ja sogar sehr nützliche Sache, wenn sie in den gehörigen Schranken bleibt, nur in gewissen Zeiten und Orten lieber verbieten wollten, weil sie große Mißbräuche erzeugen mochte, gegen die man sich damals nur mühsam verwahren konnte. Sehen wir also, worin vorzüglich diese Mißbräuche bestanden! Im Anfange, da noch kein geschriebenes Gesetz von Gott verkündet worden, und die wahre Gottesverehrung allein durch die Ueberlieferung der Aeltern fortgepflanzt wurde, vergaßen viele Menschen den einzig unendlichen und unsichtbaren Schöpfer aller Dinge und sanken bis zur Verehrung der Gegenstände, welche ihre Sinne schauten, als der Sonne, des Mondes, der Sterne, des Himmels, der Elemente, herab. Bald aber verleitete die Menschen Ehrgeiz der Tyrannen, oder auch Hochachtung für verdienstvolle Männer, daß sie Sterbliche zu Göttern erhuben, und obschon Einige einen gewissen, über alle übrigen erhabenen, Gott verehrten: so dachten sie sich denselben doch nicht entfernt von den Andern durch einen unendlichen Raum, sondern nur einem Menschen gleich, der unter seines Gleichen der Vornehmste wäre. Unläugbar gaben die Gemälde und Bildsäulen diesem verkehrten Götterdienste die größte Stärke. Denn so hatten sie beständig einen Reiz zu diesem verkehrten und bald eingewurzelten Hange vor Augen, und indem sie sich die Todten lebendig vorstellten, wurden dadurch ihre falschen Begriffe von der Gottheit begünstigt. Als nun der Aberglaube bald, ich weiß nicht, was für Wunderdinge oder auch göttliche Gunstbezeugungen bei den Statuen sich erdichtete, oder wahrzunehmen glaubte, welche die Opferpriester aus Geldgier ausposaunten oder vergrößerten, da wähnte man, es wäre in den Statuen selbst eine gewisse besondere Kraft der Gottheit.

Diesem Verderbnisse der Heiden setzten sich die Patriarchen, Anbeter der unsichtbaren Wesenheit, männlich entgegen. Unter denselben schloß sich Abraham durch einen besondern Bund an den wahren Gott, und denselben Gottesdienst übertrug er glücklicher Weise auf die Nachkommenschaft. Gewiß ward von jenen Völkern vorzüglich, welche für Abrahams Abkömmlinge gehalten werden, die Verehrung Eines Gottes fortbewahrt, und wieder allmälig unter die übrigen Völkerschaften ausgebreitet; und als Israel, Abrahams Enkel, durch die Theurung der Früchte genöthigt, gen Aegypten gezogen und sich da die Israeliten vermehrt hatten, so gefiel es Gott, damit nicht nach und nach ihre Standhaftigkeit durch den Umgang mit einer äußerst abergläubischen Nation erschüttert werden möchte, sein auserwähltes Volk durch seinen starken Arm aus Pharao's Dienstbarkeit zu befreien und ihm neue Gesetze durch Moses zu geben, deren eines entweder unbeschränkt den Gebrauch der Bilder, oder doch wenigstens den religiösen verbot, damit derselbe rein vom Götzendienste, der damals allgemein herrschte, bewahrt würde. Dieselbe Ursache war vielleicht auch noch bei den ersten Christen, und es schien Gott und den heiligen Männern sicherer, auf die entgegengesetzte Seite sich zu neigen, und eine an sich gute und nützliche, aber doch gleichgültige Sache zu vermissen, als noch zarte und unbefestigte Gemüther der Gefahr auszusetzen. Wenn also ein starker Beweggrund der Vorsichtigkeit vorhanden wäre, oder eine Furcht vor Abgötterei, so zweifle ich nicht, daß sehr wohl mit den Bildnissen geschehen könne, was Ezechias mit der ehernen Schlange gethan, welche doch selbst auf Gottes Befehl aufgerichtet worden war. Es wäre ebenfalls rathsam, sich derselben bei einem Volke zu enthalten, das etwa aus Haß gegen die Bilder von der Annahme des christlichen Glaubens abgeschreckt wird, was einst bei den Arabern, Persern und Scythen und andern Völkern des Orients der Fall seyn könnte, wenn Gott die Waffen der Christen (?) oder vielmehr ihre Predigten begünstigen, und der letzte Tag der Tyrannei des Mahomeds kommen wird.

Aus dieser genauen Erörterung ergibt sich nun, daß Gottes Gesetz,

wenn ein solches vorhanden war, gegen die Bilder und selbst gegen ihre Verehrung, in sofern dieselbe nichts gegen die Ehre Gottes enthält, als ein bloßes Ceremonialgesetz zu beachten sey, das nur für eine gewisse Zeit bestimmt und von den Christen vielleicht aus wichtigen Ursachen eine Zeitlang beibehalten ward, welches — wie jenes vom Sabbattage und jenes von dem Blute und erstickten Fleische, noch viel deutlicher im neuen Testament ausgedrückt, und doch darum nicht minder bei dem größten Theile der Christenheit veraltet ist, da die Ursache, dasselbe beizubehalten aufhörte.

Daß sogar bei den Juden eine Nachsicht statt fand, erhellet aus Beispielen. Denn obgleich die gemalten und geschnitzten Bilder durchaus verboten waren, so wurden doch, der Vorstellungen lebloser Dinge zu geschweigen, gewiß goldene Cherubine und die Schlange von Moses, wie auch andere Cherubine, und Ochsen und Löwen von Salomo, die auch meistens im Heiligthume aufgestellt waren, theils vorgeschrieben, theils gebilligt. Und obwohl im Beginn des Christenthums wahrscheinlich keine oder sehr wenige Bildnisse in den Bethäusern standen (denn nur von dem Bildnisse Christi, welcher unter der Gestalt des guten Hirten das verirrte Schäflein sucht, und auf den heiligen Gefässen eingegraben war, geschieht Meldung bei Tertullian), so kann doch ihre allmälige Aufnahme nicht in Abrede gestellt werden; und bei dem heiligen Gregor, Bischof von Nissa, wird das Gemälde der Leiden eines gewissen Märtyrers beschrieben, welches an der Thür eines Tempels künstlich angebracht war, anderer Stellen jetzt noch nicht zu erwähnen.

Was aber die Verehrung der Bilder selbst betrifft, so kann nicht geläugnet werden, daß aus Furcht des Aberglaubens die Christen sich lange davon enthielten, besonders als sie noch an verschiedenen Orten mit den Heiden vermischt lebten. Endlich, da in dem größten Theile der bekannten und gesitteten Welt die Verehrung der Dämonen ausgetilgt war und von den Göttern nur noch spottweise Erwähnung geschah, so schien auch ehrwürdigen Männern keine Ursache mehr obzuwalten, warum man die Bilder — ein Alphabet der Einfältigen und

einen mächtigen Antrieb zur Frömmigkeit für das Volk, von dem Gottesdienste ausschliessen sollte. Daß man aber lange unentschlossen gewesen, beweisen die Streitigkeiten der Bilderstürmer im Orient und die Widerstrebung der Väter zu Frankfurt, und sogar ein Aelterer als diese, der heilige Gregor, der Große genannt, der römischen Kirche Bischof, scheint hierin nicht immer auf derselben Meinung geblieben zu seyn. Denn in dem Briefe an den Serenus, Bischof von Marseille, billigt er, daß dieser verboten, die Bilder anzubeten, und tadelt ihn, daß er sie zertrümmert habe. Und eben derselbe sagt in einem Schreiben an einen gewissen Sekundinus, dem er ein Bild des Erlösers zugeschickt hatte: Nicht wie vor der Gottheit werfen wir uns vor dasselbe hin, sondern jenen beten wir an, den wir uns durch das Bildniß in seiner Geburt oder in seinen Leiden, jetzt in der Herrlichkeit thronend, vorstellen; was deutlich beweist, daß Gregor vor dem Bildnisse oder gegen dasselbe hingewandt Christum anzubeten pflegte. Und dies ist wirklich, was Einige Anbetung der Bilder nennen, wie ich weiter unten darthun werde. Auch scheint es, Gregor habe in einer Sache, die er für gleichgültig hielt, um das Aergerniß zu verhüten, sich nach jenen gerichtet, an die er schrieb. Denn in Gallien fand die Bilderverehrung später Aufnahme; lange vorher hatte sie schon im Orient statt und in Italien: und ein gewisser Priester, mit Namen Claudius, von Ludwig dem Frommen aus Gallien nach Italien geschickt und wegen seiner Lehre zum Bischof von Turin ernannt, erzählt, daß er in Gefahr gewesen sey, weil er sich der Bilderverehrung entgegengesetzt, wie aus seinem Widerleger Jonas von Orleans erhellet. Die Ursache dieser Verschiedenheit muß, wie ich glaube, aus dem Genius der Völker hergeleitet werden; weil die Einwohner jener Länder immer eine lebhaftere Einbildungskraft gehabt, und also fester an dem äussern Gepräge hafteten. Daher ward auch den Statuen der Kaiser und Könige Ehre gezollt, wie der Person des Fürsten; was in Gallien und Germanien fast unbekannt ist. Es ist demnach nicht zu verwundern, daß jene Völker es als einen Gottesraub verabscheuten, wenn sie erfuhren, daß man den Bildnissen Christi und

der Heiligen die Ehre, so wie sie dieselbe erwiesen, anderwärts (was doch zuweilen aus gutem und löblichem Eifer geschehen konnte) versage, weil sie sich darunter das Urbild vergegenwärtigten: denn sie erweiterten die Verhältnisse der Dinge, und darum sind sie auch empfindlicher und zartfühlender; obgleich dieselben Völker, wenn sie von der entgegengesetzten Meinung eingenommen sind, zu sehr auf das andere Aeusserste gerathen können, wie wir bei den Mahomedanern sehen, die nicht einmal die Vorstellungen lebendiger Dinge im Profanen dulden. Allmählig aber ist dem Orient und Italien auch Gallien und Germanien und fast die ganze christliche Welt beigetreten, bis die Veränderungen des vorigen Jahrhunderts (des 16ten) begannen.

Vor dem Bilde des Gekreuzigten sich niederwerfen, und bei dem Anblicke desselben denjenigen, welchen es vorstellt, verehren, kann nach meiner Ansicht nichts Böses seyn; der Nutzen aber ist offenbar; denn es ist bekannt, daß die Gefühle wunderbar dadurch erweckt werden. Wir haben oben gesehen, daß der heilige Gregor der Große dies öfters that; auch jene, welche sich zur Augsburger Confession bekennen, sind diesem Gebrauche nicht ganz abhold; und in der That, wenn man nicht wüßte, daß vor Zeiten große Mißbräuche in Betreff der Bilder eingeschlichen, welche die gute Sache verdächtigt haben, und uns nicht bekannt wäre, welche Streitigkeiten vor Zeiten und auch in unsern Tagen hierüber entstanden sind, so würde vielleicht niemand auf den Verdacht gekommen seyn, als läge in der Verehrung, die vor einem Bild statt findet, etwas Böses, Gefährliches oder Anstößiges; so unschuldig, ja so vernünftig und löblich scheint die Sache an sich selbst. Zwar pflegt man dagegen einzuwenden: auch die Heiden haben sich dieser Auslegung bedient; denn sie sagten: nicht Marmor und Holz werde von ihnen angebetet, sondern die Götter. Allein außerdem, daß sie eine gewisse Kraft in den Bildern anerkannten, und Vertrauen auf dieselben setzten, ist auch schon oben bemerkt worden, daß die Verehrung der Bilder ehehin verboten war, nicht weil sie in sich böse ist, sondern, weil sie zur Verehrung falscher Götter hinleite; denn in der That ist (in dem gewöhnlichen Sinne des Worts) nur dasjenige

abgöttisch, was die Gott gebührende Ehre einem andern Gegenstande zuwendet. Allein heutzutage wird in der Kirche alle Verehrung der Bilder blos auf jene Vorbilder bezogen, durch die wir jenes einzige Wesen verehren, dem wir allein göttliche Ehre zu erzeigen gelernt haben, und dessen Wohlthaten wir in Andern schauen, damit wir desto mehr dadurch angemahnt werden, Gott als den Mittelpunkt aller unserer Verehrung zu betrachten. —

Da ich also nach genauer Prüfung in der Bilderverehrung, so wie sie die Väter zu Trient gut heissen, nichts finde, was der Ehre Gottes zuwider wäre; da zu diesen Zeiten keine Gefahr der Abgötterei zu fürchten ist, wodurch die Gott allein gebührende Ehre Geschöpfen könnte zugewandt werden, weil alle hinlänglich unterrichtet sind, daß man nur dem einzigen höchsten Wesen göttliche Ehre erweisen müsse; da übrigens schon so viele Jahrhunderte hindurch dieser Gebrauch in der Kirche herrscht, welcher, ohne die größten Veränderungen zu verursachen, nicht könnte aufgehoben werden; zuletzt, da nach Abschaffung der Mißbräuche, die Verehrung der Bilder vieles zur Frömmigkeit beiträgt: so schließe ich daraus, daß die Verehrung des Urbildes vor dem Bilde (worin allein der Bilderdienst besteht) sehr wohl und mit Nutzen beibehalten werde. Nur muß man die größte Vorsorge anwenden, um ihn in die gehörigen Grenzen genau zu beschränken. Man muß dabei die Menschen wohl unterweisen, damit sie von Dingen, welche die Ehre Gottes betreffen, richtig denken und reden lernen, und nicht zum größten Aergernisse etwas sich ereigne, wodurch die Gemüther der Kircheneinheit abgeneigt, oder jene, welche zur Umkehr bereit sind, abgeschreckt würden."

Verzeichniß
der Kupferstiche zum Ersten Bande.

I. Als Titelkupfer das Brustbild der Madonna mit dem göttlichen Kinde von Raphael (aus seinem Gemälde in der königlichen Galerie zu Dresden, vom heiligen Sixtus benannt) nach dem Kupferstich von Fr. Müller, gestochen von J. Lips.

II. Auf dem Titelblatt Raphaels Bildniß, nach einem Gemälde von ihm selbst, gestochen von Martin Eßlinger.

III. Das Traumgesicht Hesekiels von Raphael nach dem Stich von J. Longhi, gestochen von M. Eßlinger, zu Seite 235.

IV. Der Christuskopf von R. v. Dannecker, gestochen von M. Eßlinger . . . . zu S. 252.

V. Die Madonna dei Candelabri von Raphael (mit Weglassung der beiden Engel mit Leuchtfackeln), gestochen nach Folo von M. Eßlinger . . . . zu S. 281.

VI. Aus dem Bilde: die Madonna von Foligno von Raphael, die Madonna mit dem Kinde in der Glorie, ohne die untern Figuren ꝛc., nach Desnoyers von M. Eßlinger . zu S. 289.

VII. Die Madonna della Sedia von Raphael nach Desnoyers und R. Morghen von M. Eßlinger . . zu S. 290.

VIII. Aus der Madonna di St. Sisto von Raphael blos die Madonna mit dem Kinde in einer Glorie, nach Fr. Müller von M. Eßlinger . . . . zu S. 292.

IX. Der Erzengel Michael, der den Drachen bändigt, von Raphael nach Tardieu, von M. Eßlinger . . zu S. 373.

X. Der Erzengel Michael von Guido Reni, nach J. Volpato von M. Eßlinger . . . . zu S. 377.

Verbesserungen und Zusätze.

Seite 23. Zeile 16. auf einer sehr glänzenden Stufe.
S. 25. Note 16. ist beizusetzen: Clemens Protrept. p. 41.
S. 28. Note 30. ist beizusetzen: Gregor Nazianz. Homil de S. Meletio. Hieron. in Cap. IV. Jonæ prophetæ.
S. 29. Note 34. lies Selvaggio statt Salvaggio.
S. 50. Note 1. beizufügen vor Eusebius — Gregor Nazianz Orat. XXXI. 15. 16.
S. 52. Note 3. Pausanias I. 40. V. 11.
S. 57. Note 15. Nach Geist und Ausdruck. Man vergl. auch Kalendaria ecclesiæ universæ p. studio J. S. Assemanni T. 1. p. 43. p. Acta Sanctorum (der Bollandisten). T. 1. p. 44. Monologium ecclesiæ græcæ. Urbini 1727, und Fiorillo kleine Schriften II. 40 und fg.
S. 65. Z. 3. gemüthlichen st. holdseligen.
S. 69. Z. 13. Angesichts st. in Gegenwart.
S. 73. Note 44. Quandt st. Quant.
S. 79. Z. 15. Guido st. Quido.
S. 80. Z. 18. Guido st. Quido.
S. 113. Am Ende der Note 12 ist beizufügen: Von den vielen, alten und neuen musivischen Darstellungen in der Markuskirche zu Venedig gibt umständliche Nachricht Maier in seiner Beschreibung von Venedig 1795. I. 161—180.
S. 126. Z. 10. nach Dominichino ist Albani zu setzen.
S. 137. Note 9. ist beizusetzen: Vergl. Jos. Baretti Reisen von London nach Genua durch England, Portugal, Spanien und Frankreich. Leipzig 1772. I. 205 fg.
S. 154. Z. 17. Zu Streit gehört die Note: Ueber die Vieldeutigkeit mancher alten Götterbilder. S. z. B. Creuzer Symbolik, 1810. I. 79 fg.
S. 160. Am Ende der Note 1: Dahin gehören auch die zwei Amoretten in erhabener Arbeit unter der Orgel in S. Maria delli miracoli zu Venedig, welche man dem Phidias oder Praxiteles zuschreibt, und die dem dortigen Museum zu großer Zierde gereichen würden. Maier Beschr. von Venedig. I. 322.

S. 224. Z. 22. adde: Giov. Pietro Bellori Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti moderni 3 Vol. 8. Milano. Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architectura scritte da più celebri personaggi dei secoli XV. XVI. e XVII., publicata da M. Gio. Bottari, e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi. 8. Vol. in-16. Milano 1822—25.

S. 267. Zu Z. 3 bedeutend: *) Jos. Heller in seinem Leben Albr. Dürers B. II. erwähnt zwanzig Bildnisse des Erlösers, ausser den vielen Ecce homo des nämlichen Meisters.

S. 272. Z. 25. Auch dem Albr. Dürer wird ein Bild, das den Knaben Christus in einer Landschaft auf einem Kreuze ruhend darstellt, zugeschrieben (Joseph Heller Leben und Werke des Albr. Dürer. B. II. 173).

S. 273. Z. 19. von Dahmen statt von Dohmen.

S. 283. Z. 11. Von Albrecht Dürer enthält die k. k. Galerie zu Wien ein Bild, wo die Dreieinigkeit von allen Heiligen verehrt wird. Unten im Vorgrunde knieen mehrere Weltliche. Den Hintergrund bildet eine schöne Landschaft (Jos. Heller a. a. O. II. 256).

S. 305. Z. penult. Coeswelt st. Creswelt.

S. 306. Desnoyers st. Denoyers.

S. 310. Z. ult.: Das Bild in der k. k. Galerie zu Wien, gestochen von P. Anderloni, dessen Aechtheit von Einigen bezweifelt wird, hat in der Erfindung große Aehnlichkeit mit der belle Jardinière. Doch fehlt der Madonna die holde Einfalt der letztern, ohne daß sie mehr Würde hätte. Die beiden Kinder, obgleich schön, sind auch nicht so geistvoll und ideal. Johannes reicht hier dem Kinde sein Rohrkreuz. Im Hintergrunde ist eine liebliche Landschaft mit einer Stadt.

S. 312. Z. 22. *) Zwei besonders schöne Madonnen von Fra Bartolomeo befanden sich, wenigstens ehemals, zu Lukka in den Kirchen St. Johann und St. Roman (Richardson, p. 656 u. 657).

S. 321. Note 31. adde und eine andere nach einem Bilde in der königl. Galerie zu Dresden von N. Lecomte.

S. 322. Z. 15. Nach Andacht: Ferner das Bild in der kaiserl. königl. Galerie zu Wien (von 1493). Sie mit dem Kinde sitzt unter einem Baldachin. Rechts steht Petrus und hinter ihm Hieronymus, eine Feder in der Hand; links Paulus und Johannes der Täufer (Rosa I. 94).

Inhalt des ersten Bandes.

Vorbericht IV

Erste Abtheilung.

Geschichtliche und religiöse Beleuchtung des Gebrauchs der Bilder in christlichen Kirchen.

Seite.

Erster Abschnitt. Sittlich religiöser Nutzen der Bilder überhaupt, und besonderer Grund des mosaischen Bilderverbots 9

Zweiter Abschnitt. Moslemischer Abscheu vor den Bildern. 17

Dritter Abschnitt. Götzendienst ohne Bilder, und Verhältniß der Bilder zum Christenthum 19

Vierter Abschnitt. Erfodernisse der christlichen Bilder nach den Foderungen des Evangeliums und des reinen Geschmacks 44

Fünfter Abschnitt. Unterschied und Verhältniß zwischen heidnischer und christlicher Kunst, historisch nachgewiesen. 49

Sechster Abschnitt. Von der Gefahr des Uebergleitens vom Gebrauche religiöser Bilder in die Abgötterei . 84

Siebenter Abschnitt. Die Schulen und Studien des christlichen Künstlers 98

Achter Abschnitt. Von der Nachbildung vorzüglicher Meisterwerke und von der Anwendbarkeit verschiedener Arten der Malerei zur Verzierung christlicher Kirchen . 108

Neunter Abschnitt. Genauere Erörterung der Bedenken gegen die Zulässigkeit der bildenden Kunst überhaupt und der plastischen insbesondere in christlichen Tempeln. 131

Zehnter Abschnitt. Vom Kunstideale des Christenthums. 139

Eilfter Abschnitt. Bewahrung der christlichen Kunst vor jeder Entweihung 159

Zwölfter Abschnitt. Das Höchste der Kunst entfaltet sich erst vollständig im öffentlichen Leben, besonders im religiösen, kirchlichen 174

Zweite Abtheilung.

Von unsern vorzüglichen Musterbildern für den Kirchengebrauch.

Seite.

Erster Abschnitt. Von den einzelnen Haupterfodernissen christlicher Bilder und von ihren Verstößen gegen die Würde der christlichen Religion, die Zeitrechnung, die Ortsverhältnisse, das Costüm und die Wahrheit . 193
Zweiter Abschnitt. Verzeichniß der Hauptwerke über christliche Bilder 221
Dritter Abschnitt. Bilder von Gott Vater . . 235
Vierter Abschnitt. Jesus Christus der Sohn Gottes . 252
Fünfter Abschnitt. Das Reich des Himmels, oder der Aufenthalt der Seligen im Vereine mit Gott . . 274
Sechster Abschnitt. Madonna mit dem Kinde . . 284
Siebenter Abschnitt. Die heilige Familie . . . 341
Achter Abschnitt. Die Engelsfiguren 361
Beilage: A. Zusammenstellung einiger Auszüge aus merkwürdigen Urkunden der Kirchengeschichte in Betreff des kirchlichen Gebrauchs und der Verehrung der Bilder. 385
Beilage B. Auszüge aus F. C. Schlossers Geschichte der bilderstürmenden Kaiser des oströmischen Reichs . 399
Beilage C. Bildersturm auf Veranlassung der kirchlichen Reformation im sechszehnten Jahrhunderte . . . 405
Beilage D. Der Aufschwung der religiösen Kunst im Gegensatze mit der Reformation von W. Roscoe . . 411
Beilage E. Leibnitzens Ansicht von christlichen Bildern. Ein Auszug aus dem Systeme der Theologie rc. . . 414
Verzeichniß der Kupferstiche zum ersten Bande . 422
Verbesserungen und Zusätze 423